Les Secrets du Coloris

par G. DE LESCLUZE, PBR.

DADIZEELE.

Guide pratique d'observations expérimentales sur les harmonies coloriées.

35 planches de couleurs
13 gravures.



Librairie DEMOLIN-CLAEYS, Bruges
— 1904 —

LES

Secrets du Coloris

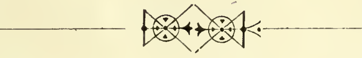
LES SECRETS DU COLORIS

Guide Pratique d'Observations Expérimentales

sur les harmonies coloriées

faisant suite à l'édition de 1900

par G. DE LESCLUZE Pbr.



1904

—

LIBRAIRIE GÉNÉRALE

DEMOLIN-CLAEYS

BRUGES

—

A Son Excellence

Monsieur le Baron

A. Surmont de Volsberghe

Ministre de l'Industrie et du Travail

A SON EXCELLENCE

Monsieur le baron

Arthur Surmont de Volsberghe

MINISTRE DE L'INDUSTRIE ET DU TRAVAIL

Quiconque dit coloriste, dit Flamand. Il est remarquable que sur le nombre assez restreint de cinq Tonalités présentées par l'ensemble de toutes les Écoles, la palette flamande en apporte trois. Elles sont caractérisées par Rubens, Jordaens et Rembrandt qui ont su continuer les traditions de l'École de Bruges, interrompues un moment par l'indécision des Italo-Flamands. Parmi ces derniers se distingue Karel van Yperen, dont vous possédez des productions si précieuses et si intéressantes.

L'histoire de l'art se résume partiellement dans celle du coloris et la lutte entre les Écoles se retrace dans la prédominance des Tonalités employées.

En fixant la notion et la détermination de ces

dernières, je pense avoir écrit l'éloge des maîtres qui ont su ramener dans sa voie nationale, un art qui s'en était écarté.

Il était en effet bien plus difficile de se nommer Rubens ou Jordaens en 1600, qu'il l'était deux siècles auparavant de s'appeler Van Eyck ou Memling (1).

C'était le moment où la Renaissance, par son classisisme exagéré, substituait l'imitation à l'originalité. Tarissant la sève nationale du 13me siècle, menaçant un moment de ramener en arrière la pensée humaine, éclaboussant d'un mépris injuste la littérature naïve et énergique de l'époque romane, elle tendait à faire de l'art un jeu d'esprit réduit à l'observation de lois conventionnelles. La décadence fatale était au bout, et pour l'Italie elle est venue. Il est remarquable que c'est de cette même terre d'Italie que sortira deux cents ans plus tard, une théorie musicale similaire qui sera connue sous le nom de Piccini.

On oubliait que l'art est avant tout l'expression des mouvements de l'âme, et que dès lors ses formes doivent être intentionnelles et voulues pour autre chose que pour elles-mêmes. C'est par la volonté que nous sommes artistes, comme c'est par la volonté que nous sommes méritants ou

---

(1) Gregorius, un renaissant attardé, directeur de l'Académie de Bruges, enseignait encore il y a soixante ans que Memling........ ne connaissait pas la perspective !

déméritants en matière morale. L'art, comme la piété, a ses hypocrites.

Aussi l'admiration pour nos grands maîtres flamands s'accroît-elle, quand on songe à l'effroyable décadence dont ils nous ont sauvé, à cette belle école hollandaise surtout dont ils ont frayé la route et que seuls ils ont rendue possible.

L'étude de leurs coloris faite à la lumière des lois naturelles, livre une nouvelle source d'appréciation et éclaire leurs intentions. Elle révèle tout un côté de leur œuvre. Sans cette connaissance, il est impossible de comprendre ce que ces hommes ont compris, de penser ce qu'ils ont pensé, de vouloir ce qu'ils ont voulu. C'est la contremarque de leur originalité.

En rattachant mon œuvre modeste à leur immortel souvenir, peut-être lui aurai-je donné une valeur qui y manquait.

Ou plutôt, qu'elle reçoive cette sanction de votre main. Grâce au concours d'une bienveillance éclairée que j'ai toujours rencontrée en vous, puisse mon livre prendre place au catalogue des connaissances humaines.

Je vous prie, Monsieur le Ministre, d'en vouloir bien agréer la dédicace et d'en recevoir l'hommage.

Votre très humble serviteur,
G. DE LESCLUZE.

INTRODUCTION

PAR

Monsieur le Professeur CHARPENTIER

MONSIEUR l'Abbé De Lescluze me demande de présenter au public son nouvel ouvrage sur les secrets du coloris, lequel forme la suite et en quelque sorte la conclusion de plusieurs publications antérieures.

Tout en étant très sensible à cet honneur, j'étais tout d'abord tenté de me récuser, car, si je me suis beaucoup occupé de sensations visuelles, c'est plutôt comme physiologiste que comme esthéticien, et je suis assez mal documenté relativement aux questions soulevées ici.

Toutefois, ce qu'il m'est bien permis de dire, c'est qu'un certain nombre de vérités importantes, et d'ordre expérimental m'a paru se dégager des travaux de l'auteur dont j'ai pu prendre connaissance.

En parcourant attentivement les diverses publications de M. De Lescluze, et surtout en comparant entre elles les différentes transpositions de tableaux si curieuses, qu'il a bien

voulu faire à mon intention, il m'a été impossible de ne pas être frappé de ce fait, qu'il y a une harmonie colorée très stricte, comme il y a une harmonie musicale très définie, et que parmi les nuances presqu'innombrables (quoique M. De Lescluze les aït comptées et distinguées très finement) que comprend chaque espèce de couleurs, *un très petit nombre* seulement peut être employé en même temps dans une œuvre d'art; de sorte que cela évoque la pensée que chez un même artiste les tons colorés qu'il emploie sont restreints,bien définis, dépendant les uns des autres et faisant en quelque sorte partie d'une même *gamme* ; cette gamme est caractéristique de chaque artiste : prenez une teinte parmi les nuances de sa palette, et vous aurez par cela même défini toutes les autres. C'est cette idée de gammes colorées, de tonalités différentes qu'a développée M. De Lescluze, en la rapprochant de la série parallèle des gammes musicales.

Je n'ai pas à me prononcer sur le fond de la théorie de M. De Lescluze à laquelle son auteur, comme il convient en pareille matière, n'attribue qu'un degré de probabilité dont la valeur définitive ne pourra être jugée que sur la constance de ses résultats.

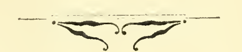
Mais il y a là réellement, toute théorie mise à part, une idée féconde, et il est incontestable que ce système est un guide précieux pour tout ce qui regarde les associations de couleurs entre elles.

Ces associations pour produire un effet esthétique, ou mieux harmonique, sont soumises à des lois numériques précises, et il est curieux de retrouver ici les lois bien connues qui président aux consonances et aux dissonances des accords musicaux.

D'où il résulte qu'il y a certainement un lien commun entre ces deux ordres de faits physiologiques dont le mécanisme intime paraît aujourd'hui si différent. D'où il résulte encore que dans un cas comme dans l'autre, la loi finale de l'harmonie paraît bien être celle-ci : la simplicité dans les rapports.

C'est tout ce que je veux dire ici de la tentative de M. De Lescluze, en me plaçant, comme on voit, à un point de vue très général ; c'est maintenant aux artistes et aux esthéticiens qu'il appartient d'étudier son œuvre et de la mettre en pratique. Elle mérite à tous égards d'être non pas seulement connue, mais rigoureusement approfondie.

Dr A. CHARPENTIER
Professeur à la Faculté de médecine de Nancy
Membre correspondant de l'Académie de médecine de Paris.



ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

(Extrait des Bulletins, n° 8 [août]; 1900)

Classe des Beaux-Arts

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Ce qui constitue la gloire de l'Ecole flamande de peinture, c'est la prédominance des tonalités ; sa palette en apporte trois sur l'ensemble des cinq tonalités présentées par toutes les Ecoles. Cette richesse de tons a été notamment assez caractérisée par Rubens, dans ses immortelles reproductions, pour ne pas appuyer plus longuement sur ce point. Et ce qui constitue la gloire de cet illustre maitre, c'est d'avoir instinctivement compris que le coloris est le résultat des lois harmoniques.

J'ai l'honneur d'appeler l'attention de la Classe sur un livre qui, peut-être, n'est pas sans intérêt pour cette question de la coloration dans la peinture, livre que je me suis chargé de lui présenter au nom de l'auteur, M. G. De Lescluze.

Ce livre porte pour titre : *Les secrets du coloris révélés par l'étude comparée du spectre et de l'échelle harmonique sonore.* Bruxelles, 1900, vol. in-8°.

Comme le démontrent les lois de la physique, rien n'est livré au hasard dans la nature. Tout a sa raison d'être, et, conséquemment, comme pour le son en musique, les tons de la coloration ou de la colorisation dans l'emploi des couleurs, qui ont pour origine le spectre solaire, doivent aussi avoir leurs lois.

Ce sont ces lois qu'un de nos compatriotes, M. l'abbé G. De Lescluze, a cherché à établir, lois qui avaient déjà été préconçues non seulement par Rubens que nous venons de citer, mais aussi par Jordaens, Rembrandt, Van Dyck et d'autres, comme le démontrent leurs œuvres. Ce sont les productions de ces immortels maîtres néerlandais qui ont servi d'études à l'auteur pour ses recherches et ses déductions.

Les lois du coloris existent; elles sont indéniables, comme tout ce qui forme cet ensemble harmonique qui constitue la nature des corps, seulement il s'agit, comme pour le son, de les rechercher et de les déterminer en une synthèse, c'est-à-dire en un exposé ou un tableau démonstratif. Ce qui est d'instinct peut se traduire en théorie, et, si celle-ci est établie sur de réelles bases, c'est-à-dire si l'hypothèse fait place aux faits mêmes démontrés, leur développement servira pour comprendre ce que les maîtres ont réalisé par leur pinceau, et leur exposition sera un aide puissant à l'artiste pour marcher sur les traces de ses illustres devanciers, le talent ou le génie aidant.

Le but de M. l'abbé De Lescluze est de ramener à des lois générales la pratique des grands maîtres, de favoriser l'observation ou l'étude de leurs productions, afin d'arriver à continuer leur école sans tomber dans l'imitation. Il s'agirait donc, selon lui, de conserver le caractère propre à son talent, tout en s'assimilant ce qui est déjà acquis au point de vue du sentiment du beau et du vrai, ces deux choses dont la con-

nection est indéniable. A défaut de génie, l'artiste a besoin de science, non pas autant pour la science elle-même que pour l'esprit d'observation qu'elle suscite et qu'elle excite. A défaut de voir, comme le dit avec raison l'auteur, nous avons besoin de savoir par les yeux de l'intelligence, comme il l'a dit un jour en plein Institut de France, au sujet de notre illustre confrère, Joseph Plateau, lequel, bien qu'aveugle, était parvenu par la pensée (1) et le raisonnement, à démontrer la forme de la terre. Les sensations de l'œil ne sont que le résultat de l'attention, mais la sensation ne suffit pas, il faut l'impression. Or, la théorie des couleurs, dont je viens de vous parler au nom de l'auteur, éveille, fixe l'attention sur des faits qui échapperaient complètement sans elle à nos sentiments. Cette théorie exerce et sollicite nos sensations visuelles; elle donne un corps à nos observations en permettant de les cataloguer et de les condenser. En un mot, l'auteur estime qu'on arrivera, avec sa méthode, à mieux comprendre dorénavant les maîtres qui nous séduisent par leur coloris, en étudiant avec l'œil armé de la connaissance des lois de la tonalité, qu'en se fiant seulement à ses sensations.

M. l'abbé De Lescluze ne s'en est pas rapporté uniquement à lui-même dans l'exposé de sa méthode. Il a eu la bonne fortune de pouvoir soumettre ses recherches à M. le D[r] A. Charpentier, de la Faculté de médecine de Nancy, lequel s'était livré à des études semblables, mais plutôt au point de vue physiologique que comme esthéticien, ainsi que le savant professeur le déclare dans une Introduction au livre même. Toutefois, ce qu'il m'est bien permis de dire, ajoute-t-il, c'est qu'un certain nombre de vérités importantes et d'ordre expérimental m'ont paru se dégager des travaux de M. De Lescluze,

(1) Je dois ajouter ici, par respect pour la mémoire de nos deux illustres confrères, Joseph Plateau et Joseph Delbœuf, que tous les deux se sont occupés de cette question des couleurs.

dont j'ai pu prendre connaissance. L'éminent professeur ajoute qu'il lui a été impossible de ne pas être frappé de ce fait, qu'il y a une harmonie colorée très stricte comme il y a une harmonie musicale très définie ; et que, parmi les nuances presque innombrables (comptées et distinguées très exactement par M. De Lescluze) que comprend chaque variété de couleurs, *un très petit nombre seulement* peut être employé en même temps dans un tableau ! Cela évoque chez M. le Dr Charpentier la pensée que, chez un même artiste, les tons colorés qu'il emploie sont restreints, bien définis, dépendants les uns des autres et faisant, en quelque sorte, partie d'une même *gamme* qui est caractéristique à chaque artiste. Prenez, dit-il, une teinte parmi les nuances de sa palette et vous aurez, par cela même, défini toutes les autres! C'est cette idée de gammes colorées, de tonalités différentes qu'a développée M. De Lescluze en les rapprochant de la série parallèle des gammes musicales.

M. le Dr Charpentier, sans se prononcer sur le fond de la théorie de M. l'abbé De Lescluze, y reconnaît cependant une idée féconde, et il lui semble que le système de l'auteur est un guide précieux pour tout ce qui a rapport à l'association des couleurs entre elles.

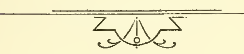
Ces associations, il le déclare, pour produire un effet esthétique ou plutôt harmonique, sont soumises à des lois numériques précises, et il est curieux, comme le savant professeur de Nancy le fait remarquer, de retrouver dans le livre que lui a soumis M. De Lescluze, les lois bien connues qui président aux consonances et aux dissonances des accords musicaux. D'où il semble résulter qu'il y a certainement un lien commun entre ces deux ordres de faits physiologiques dont le mécanisme intime paraît encore si différent. D'où, ajoute encore M. Charpentier, il résulte également que, dans un cas comme dans l'autre, la loi finale de l'harmonie paraît bien être « la simplicité dans les rapports. »

C'est à messieurs les peintres à leur tour à se prononcer

pour confirmer, s'il y a lieu, les curieuses recherches de M. De Lescluze, dont je me suis permis d'entretenir la Classe; aux artistes et aux esthéticiens à étudier son œuvre et à la mettre en pratique. Elle mérite, à tous égards, et en ceci nous nous associons également à M. Charpentier, d'être non pas seulement connue, mais rigoureusement approfondie.

Chev. Edm. Marchal.

Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale.



LES SECRETS DU COLORIS

RÉVÉLÉS

par l'Étude du Spectre

PAR

G. DE LESCLUZE

Une couleur est une sensation du nerf optique causée par la vibration de l'éther. La qualité essentielle d'une couleur est sa *réfrangibilité* distincte ; ses qualités accidentelles sont la *saturation* ou la *désaturation*, et l'état vif ou rompu d'une *teinte*. L'auteur établit une échelle de 128 couleurs, rangées sous les numéros 128 à 255, lesquels correspondent proportionnellement aux nombres de vibrations qui donnent lieu aux couleurs respectives; il les définit par les nombres exprimant leur degré ; il ajoute des noms littéraires tirés de fleurs ou de désignations de commerce.

Chose extrêmement intéressante, il est permis d'énoncer cette règle : *tel le rapport entre les nombres, telle l'harmonie entre les couleurs ;* chaque fois que les nombres sont en rapport simple, les couleurs forment un accord. M. De Les-

cluze ajoute : les couleurs correspondent aux nombres qui sont en rapport simple se tiennent sur un même plan ; et, dans un tableau nommé *Table d'harmonie*, il fournit la réalisation complète de ces rapports simples. « Jamais, assure-t-il, peintre n'a créé, jamais peintre ne créera un accord élémentaire simple qui n'y soit indiqué. » Il admet des gammes de couleurs, qui comportent des *dissonances* à côté des *consonances* Une gamme est une série de nuances dont le nombre de vibrations se suivent comme 32 est à 33 à 34 à 35, etc. jusque 64. Les gammes employées par les grands peintres ont 32 degrés ou 32 nuances au grand complet. Il y a en tout 128 gammes. Les principales sont celles qui sont développées sur un des chiffres 128-256 pris de quatre en quatre, ce qui donne 32 gammes principales. Parmi ces 32 gammes l'art n'en connaît que cinq, savoir :

1° La tonalité espagnole obtenue en disant, 160 est à sa gamme comme 32 : 33, etc.

2° La tonalité Rubens (224 est à sa gamme comme 32 : 33, etc.)

3° La tonalité Jordaens (144 est à sa gamme, etc.)

4° La tonalité Rembrandt (208 est à, etc.)

5° La tonalité italienne (168 est à, etc.).

L'auteur ajoute à cette liste la tonalité Vert 192, qu'il a cru observer dans les vestiges de l'ancien art gothique.

Nous avons voulu reproduire les principaux principes qui servent de base à la curieuse théorie de l'abbé De Lescluze ; nous n'avons pas la compétence voulue pour les apprécier à fond ; le lecteur en sera juge lui-même pour autant qu'il soit initié à cette terminologie un peu spéciale. Nous sommes convaincus qu'il sera enchanté de voir se soulever à ses yeux un coin du voile qui couvre l'attachante question des lois de l'harmonie des couleurs, et, disons plus, d'y voir une lumière nouvelle. Les coloristes qui interprètent la nature seront satis-

faits de pouvoir, à l'école de notre savant auteur, se rendre compte des effets dus à leur talent ; peut-être le décorateur tirera-t-il de cette théorie une utilité plus immédiate ; en réglant ses gammes d'après des lois si positives et si simples, il pourra éviter des écueils et régler l'expression de son inspiration.

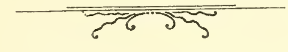
Il y a d'autres résultats pratiques de cette théorie ; au moyen de gammes de M. De Lescluze, il est possible d'écrire la coloration d'un tableau et de la faire revenir de son analyse à peu près aussi exactement qu'une épreuve photographique.

Comme exercice curieux, signalons la transposition qu'on peut faire d'un tableau d'une gamme dans une autre.

L'analyse qu'on peut ainsi faire des œuvres des maîtres est du plus grand intérêt.

Rarement nous avons lu, sur les matières qui confinent aux Beaux-Arts, un ouvrage d'un si vif intérêt que l'Etude de M. De Lescluze, lequel est présenté sous le patronage compétant du Dr Charpentier, professeur à l'Université de Nancy.

Louis CLOCQUET
Professeur à l'Université de Gand.



RAPPORTS

Rapport donné dans la " Revue Néo=Scolastique " publié par la Société Philosophique de Louvain, n° 30 de la collection.

... De même qu'en musique, on peut transposer une mélodie d'un ton dans un autre, de même on peut reproduire un tableau dans une autre gamme, en changeant toutes les couleurs, mais en ayant soin de conserver l'intervalle ou degré de la gamme. Cette opération ne change rien à la perspective, ni même au coup d'œil général de l'opération. Nous avons eu l'occasion de montrer à la Société philosophique de Louvain quatre transpositions différentes d'un tableau de Rubens : *La Vierge au perroquet.* Tout le monde fut frappé de l'effet *identique* produit ainsi par des colorations *dissemblables,* si bien qu'il fallait y regarder deux fois pour bien se rendre compte de la différence de coloris......

Telles sont les idées fondamentales du système d'harmonie colorée découvert par M. De Lescluze. Quelle est la valeur de ce système? A un point de vue purement subjectif, il constitue sans contredit une hypothèse ingénieuse et satisfaisante permettant de coordonner et d'expliquer les phénomènes de

l'harmonie des couleurs. En ramenant tous les faits à un seul principe fondamental, la simplicité des rapports, l'auteur a pour le moins le mérite d'avoir le premier édifié une science de l'art du coloris.

Quant à savoir si réellement les rapports numériques assignés aux différentes couleurs correspondent aux nombres de vibrations des rayons lumineux qu'ils éveillent, il est impossible d'en faire le contrôle direct. L'auteur récuse en effet, et à bon droit, toutes les mesures de longueur d'onde faites en chambre noire. Or, jusqu'ici il n'en existe pas d'autres. Pour la vérification du système, la parole est maintenant aux artistes et critiques d'art qui devront contrôler les déductions de la théorie, surtout en ce qui concerne l'existence rigoureuse des tonalités et l'influence des relatifs sur la perspective.

J. HOMANS.

Rapport de M. Georges Lechalas présenté dans la “ Revue des Questions scientifiques „

M. l'abbé De Lescluze a publié une série de brochures sur les *Secrets du Coloris* où se précise progressivement une théorie qui nous a paru présenter le plus haut intérêt ; si elle est juste, l'œuvre de ce solitaire de la Flandre Occidentale constitue une découverte de premier ordre; si elle était erronée, on serait en présence d'une construction ingénieuse qui rendra des services considérables en provoquant des observations auxquelles on n'eut pas songé sans elle.

...... Nous ne saurions trop engager les artistes à soumettre cette théorie à de minutieuses vérifications. Ce n'est qu'ainsi qu'on arrivera à pouvoir avouer si l'on est ou non en présence

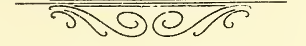
d'une découverte qui ferait faire à la théorie de la peinture un progrès dont l'importance pourrait difficilement être exagérée (*Revue des Questions scientifiques,* Janvier 1901.)

Rapport de M. Médard Verkest dans le " Kunst „

..... Een zonderling boek voor 't oogenblik; later misschien een *epochemachend buch* zooals de Duitscher zegt... Wij moeten den schrijver recht laten wedervaren : zijn werk zit stevig ineen, en in afwachting dat de toekomst de erin geboekte waarnemingen en daaruitvloeiende waarschijnlijke wetten tot *wetenschap* geadeld hebbe, mag de heer De Lescluze op onze bewondering aanspraak maken.

MEDARD VERKEST.

(Kunst, n° 21, 20e November 1900.)



L'ARTICLE PAMPHLET

La collection de ces pièces ne serait pas complète, s'il y manquait l'article-pamphlet qui, pour certaines personnes, est une manière comme une autre d'exprimer l'importance qu'elles attachent à une question traitée.

J'y réponds par une lettre ouverte à Monsieur le Directeur de la *Revue générale des sciences pures et appliquées.*

Monsieur le Directeur,

Ce n'est que d'hier que j'ai pris connaissance de l'article écrit en ma considération par Monsieur André Broca, en date du 15 octobre 1900.

Je ne m'attendais guère à un article, mais bien à une demande de communications d'ordre expérimental strict. C'est du moins ainsi qu'en ont agi les autres Revues.

Ne touchant pas aux expériences, Monsieur André Broca ne touche à rien.

J'ignore ce que Monsieur André Broca veut à la Table de Pythagore. S'il désire la renverser, il peut le faire tout seul. Il n'a guère besoin de mon concours, et il le prouve, *l'usage ordinaire* de cette Table étant de s'appliquer à des nombres réduits à une unité de même espèce. Quant à l'exposant 13 je ne sais ce qu'il vient faire dans cette affaire.

M. André Broca qui l'introduit doit le savoir et je lui permets de me l'apprendre.

M. André Broca finit par une *observation* en terminant :

« Monsieur G. De Lescluze distingue 8 couleurs principales ; je suis chagrin de voir abandonner le nombre 7 qui « a tant de propriétés remarquables. »

Ceci n'est pas une observation, mais une confusion étrange entre les sons et leurs signes d'écriture. Il y a 7 signes simples dans l'écriture musicale ; on les nomme *notes* et non *sons*. A cela nous ne touchons pas.

Mais tout le monde admet que le nombre des sons musicaux est plus grand. N'en déplaise à Monsieur André Broca, s'il veut être de son temps, il devra se consoler de voir abandonner ce nombre 7, qui a pour lui tant de charmes *apocalyptiques*. De quel droit Monsieur André Broca exige-t-il de moi une comparaison, non pas entre les couleurs et les sons, mais entre les couleurs et les signes d'écriture de ces sons ?

Voilà bien des raisons pour lesquelles je n'ai pas grand motif d'en vouloir à Monsieur André Broca, auquel le style gouailleur ne convient pas. Qu'il abandonne le comique pour lequel il n'est pas fait et qu'il reprenne simplement sa plume de savant non Jocrisse avec laquelle il a fait des choses meilleures que cela. Je l'attends dans de meilleures dispositions.

Agréez, etc.

G. De Lescluze.

Dadizeele, 30 Juin 1901.

Lettre ouverte à M. Broca

Monsieur,

Je commence par vous féliciter de la nouvelle manière dont vous faites usage de la table de multiplication en l'appliquant à des nombres non réduits à la même espèce d'unité. C'est commode pour démolir. Mais pour moi qui ne suis pas démolisseur, vous me permettrez de faire de cette table l'usage qu'on en a toujours fait.

Je vous accorde au reste que ce premier volume de 1900 était d'une difficulté inouïe de rédaction, et ce pour deux motifs. C'est d'abord le grand nombre d'inconnues qui se pressent et se suivent dans l'exposé du problême. Ce qui fait que l'une étant oubliée, quand l'autre se présente, l'esprit, n'étant pas secondé par la mémoire, s'embrouille.

Ensuite ce livre s'adresse à deux genres de lecteurs bien différents. Précisez trop, les artistes se révoltent; ils ont un langage à eux, qui est plus fait de sentiment et d'à peu près que d'exactitude. Précisez trop peu, les savants s'emportent et c'est ce qui vous est arrivé.

D'ailleurs, tout traité sur les arts où le côté sensoriel est en jeu, est difficile. Qu'est-ce que la notation musicale? La croyez-vous exacte? Qu'est-ce que la rédaction chorégraphique? Vous savez qu'en fait de monuments à bâtir, un architecte ne sait pas édifier le plan d'un autre.

Quelque bien qu'on fasse, il y a toujours des détails oubliés, qui obligent à un remaniement complet.

Je vous rapporte ici la conversation suivante que j'ai eue avec quelqu'un qui n'avait ni le goût, ni le sens de la musique.

« Vous dites, vous autres, qu'il y a douze Tonalités ou « Gammes différentes dans la musique. Je ne vois pas pour« quoi. Si je vous demande quel est le ton d'un morceau, « vous me direz de regarder les dièzes et les bémols à l'armure. « Mais cela est bon à l'école pour les enfants; car enfin c'est « vous qui les y mettez et vous devez savoir pourquoi. Vous « me parlez de Gamme majeure, mineure ou chromatique. « Mais cela, ce sont des distinctions de grammairien. En mu« sique, je ne connais qu'une chose, ce sont les compositions « des maîtres. Or, je vois qu'ils mettent des notes dièzées ou « bémolisées partout, même quand ils prétendent jouer dans « le ton de Do. J'en conclus qu'il n'y a qu'une seule gamme, « la gamme chromatique de douze sons et que toutes les au« tres distinctions sont futiles. »

Je lui fis remarquer que dans le style, les différents sons de la gamme ne se mettent pas indifféremment partout; que les sons fondamentaux de la Gamme se mettent de préférence sur les temps forts de la mesure. Mais il se trouvait là tout juste une partition où le premier temps d'une mesure était attaqué par Fa dièze dans le ton de Do. — Ceci, dis-je, est une note de passage. — Ah! Vous appelez cela une note de passage, vous autres. Prouvez-moi cela. Pourquoi ce Fa dièze est-il une note de passage plus que les autres?

Evidemment je perdais du terrain. Quel moyen de prouver à un toutou que la fraise et le melon sont bons à manger? Ou à une vache, qu'elle s'appelle Roussette ou Brunette, qu'un morceau de viande est nourissant? Carnivore, herbivore, omnivore, de quelle classe êtes-vous, M. Broca, et à quelle espèce appartenez-vous? En tout cas, il y a des choses que vous n'aimez pas et que votre estomac rejette. Quel plat voulez-vous qu'on vous serve, et dans quel langage désirez-vous qu'on vous parle? Est-il donc si difficile de trouver le mets qui flatte

votre palais? Je vous accorde cinq sens et une personnalité humaine.

Mais Rodolphe Töppfer parle d'un sixième sens propre aux artistes.

Est-ce que celui-là, vous le possédez, oui ou non?

Si non (c'est un conditionnel, cela), vous feriez nécessairement comme Toutou qui, ne trouvant les fraises bonnes à rien, se met à piétiner mes plates-bandes et à les écraser en se couchant dessus. Je parle de ses moindres irrévérences.

Si la question artistique ne vous intéresse pas, pourquoi vous mêlez-vous de toucher (quand ce ne serait que pour en parler à côté) à un ouvrage qui n'est pas à votre portée ou de votre goût; ce qui est la même chose.

Car pour peu que vous ayez le sens artistique, le respect de la manière traitée qui passionne tant de nobles esprits, (à défaut de la manière dont elle est traitée) vous aurait fait saisir à la main toute autre chose que la cruauté d'un fouet.

Quel est mon crime?

Répondez?

Il est des hommes qui, placés devant le neuf, font comme les enfants qui débutent dans la connaissance de la vie, par casser tous les objets qui se trouvent à leur portée.

Dernièrement, une jeune mère me présentait son enfant — c'était son premier — qui s'amusait à mettre la main dans les plats, à faire des trous dans le pain, etc. « Que dites-vous « de mon fils, Monsieur, n'a-t-il pas grandi? — Ah, oui, « Madame, je vois qu'il enfonce la main dans les verres « pleins pour les faire déborder. Il y a quelques mois, il ne « faisait pas cela encore. »

C'est ce qui fait que pour tout homme, il y a, avant d'arriver à la vie civilisée, un repassage par la période sauvage. C'est dans la loi. Elle ne supporte pas d'exception. Nous passons tous par là.

Monsieur Broca, j'espère qu'au deuxième contact, je vous trouverai en progrès.

Soyez humain, Monsieur, et redites avec le poète : *Homo sum, et nihil humanum a me alienum puto.*

Recevez l'assurance de ma profonde estime, sauf à vous accorder le sixième sens, celui dont parle Rodolphe Töppfer. Avec cela vous avez le droit de me demander : Rodolphe Töppfer, qui est-il ? Mais cette question ne prouvera rien en votre faveur.

G. DE LESCLUZE.

Dadizeele, 2 juillet 1891.



PRÉFACE

DE

L'ÉDITION DE 1900

NOUS avons publié cinq brochures sur la question traitée. Nous ne pouvons qualifier aucune du nom de première édition. Elles n'étaient que la préparation du travail actuel que nous donnons comme définitif.

Nous avons eu, depuis, le bonheur de rencontrer l'ouvrage du Dr Charpentier, professeur à l'Université de Nancy : La Lumière et les couleurs au point de vue physiologique.

Quoique écrit à un point de vue différent, cet ouvrage présente tant de contacts avec le nôtre, que l'auteur nous pardonnera, si nous y voyons une véritable collaboration Nous avons été heureux de rencontrer chez lui le poids d'une autorité grave, qui légitime le rapprochement établi entre l'échelle harmonique et le spectre.

Néanmoins, cette hypothèse ne possédait, en elle-même, que son degré de probabilité. Mais elle acquiert sa certitude par les résultats qu'elle amène.

Elle est comme la boussole qui guide, mais seulement depuis le jour où on a constaté la direction constante de ses pôles.

On connaissait le Nord avant la découverte de la boussole et, sans cette constatation préalable, la boussole n'eût servi de rien, parce qu'on n'aurait pas su l'adapter.

Heureusement pour nous, l'art du coloris existait avant les théories générales que nous en donnons. Sans Rubens et Titien, nous ne serions jamais parvenus à établir la relation entre nos observations et leur application artistique.

Il n'appartient pas à la science de dicter ses conditions à l'art ; mais il est de son devoir de scruter les révélations du génie, pour en tirer la connaissance de la loi. C'est un des défauts de la théorie des complémentaires aujourd'hui complètement ruinée et controuvée. Il ne pouvait en être autrement, puisqu'elle ne s'appuyait pas sur les modèles des grands maîtres.

Au contraire, le caractère distinctif de notre théorie, c'est de ramener à des lois générales la pratique des grands maîtres, de favoriser leur observation, et de continuer leur école, sans tomber dans l'écueil de l'imitation. A défaut de génie, nous avons besoin de science, non pas tant pour la science elle-même que pour l'esprit d'observation qu'elle forme et qu'elle excite. A défaut de voir, nous avons besoin de savoir. Et comme savoir nous aide à voir, nous finissons par arriver à voir. Aussi répondrons-nous à ceux qui nous demandent à quoi notre théorie sert, puisqu'on a pu peindre sans elle, en leur demandant en retour, à quoi sert la boussole, puisque sans elle on peut trouver le Nord

On n'obtiendra rien par cette théorie qu'on ne puisse obtenir sans elle, par le seul contrôle de la sensation. On n'obtiendra rien par la sensation qu'on ne puisse obtenir par cette théorie. Si elle ne présentait que cette utilité, elle ferait office de deuxième corde à l'arc. Mais il y a plus Nos sensations sont sous l'empire de l'attention ; beaucoup de sensations nous échappent et sont pour nous comme si elles n'existaient pas. La sensation ne suffit pas ; il faut l'impression Or voici l'avantage de cette théorie ; elle éveille l'attention à des faits qui nous échapperaient complètement sans elle. Elle exerce et sollicite nos sensations.

Elle donne un corps à nos observations, en permettant de les cataloguer et de les condenser.

Elle remplit à certains égards le rôle du professeur. Notre éducation artistique consiste pour les trois-quarts à acquérir des yeux qui voient et des oreilles qui entendent. On croit qu'il y a des professeurs de musique ou de dessin ; j'en doute. — Je ne trouve que des éducateurs de notre attention qui savent dire à propos : écoutez ou regardez (1).

Nous avons, dans ce volume, traité de la coloration chromatique proprement dite. C'est le résultat acquis de notre travail personnel.

Pour être complet, nous aurions pu parler de questions connexes et peut-être plus importantes. Telle est celle qui se rattache à ce phénomène que le physicien nomme l'irradiation et que l'artiste appelle le clair obscur, et qui peut parfois remplacer la coloration, mais que la coloration ne remplace jamais. C'est une question qui reste étrangère à cet ouvrage. Pour sa solution, d'amples matériaux sont réunis dans les expériences du Dr Charpentier.

Pourquoi Rembrandt n'a-t-il pas fait école ?

Parce qu'il n'a su communiquer à personne, sa devination des lois du clair obscur qu'il a su réaliser ; mais qu'il n'a pas su formuler, comme Léonardo di Vinci l'a fait pour d'autres points. L'ignorance de ces lois est un obstacle qui rend imparfaite l'étude du maître, parce qu'elle cache ses mobiles.

Notre tendance peut se résumer en deux mots. Contrôler les lois physiques et physiologiques, en retrouvant leur application dans les œuvres des maîtres, pour arriver à leur donner le nom

(1) Ceci est universellement admis en ce qui regarde le dessin et la peinture ; c'est encore admis au Conservatoire en ce qui concerne les sons. Mais dans certaines écoles ce n'est plus admis du tout. On y est musicien dès qu'on sait lire la note. La culture de l'oreille, la qualité de son n'y comptent pas. De sorte que le noble art des sons est devenu, dans les idées régnantes dans quelques cercles, une assimilation de signes d'écriture notés ou chiffrés, expulsés à l'air libre sous une forme excrétoire quelconque. Et dire que cela s'enseigne !

de lois naturelles Mieux comprendre les maîtres en les étudiant avec l'œil armé de la connaissance des lois.

Il reste une dernière objection à laquelle je dois répondre. Elle m'a été faite par un artiste qui s'est montré favorable à mon ouvrage et qui m'a aidé de ses conseils ,, C'est donc une nouvelle chose à apprendre pour les peintres, qui cependant doivent déjà savoir tant de choses !

Je réponds par une parole de Guido Gezelle. Il me dit un jour : " Il faut connaître bien peu de choses ,,. Cette parole venant d'un homme qui savait tant de choses, m'a fait une impression profonde.

Quand on est parvenu à établir les liens qui unissent nos diverses connaissances, on comprend qu'on puisse finir par les nommer peu de choses. Le plus grand besoin de notre esprit, c'est l'unité. Qui croit connaître beaucoup de choses, ne connaît rien Aussi mon ouvrage n'est-il qu'une manière nouvelle de connaître ce qu on connaissait déjà autrement.

Artistes, vous avez dans votre atelier, des lambeaux traînants de velours cramoisi, des loques étincelantes, des débris de décors ou de costumes de théâtre. Ce sont vos suggestions de couleurs dont vous habillez les créations de votre pensée, comme de grands enfants que vous êtes. Vous les appelez d'un nom quelconque. Tout ce que nous allons faire, c'est les appeler par leur vibrations Ces vibrations s'expriment par un chiffre.

Mais dans le bon vieux temps, quand les chevaliers ne savaient ni lire ni écrire, n'avaient ils pas leurs armoiries peintes, et leurs couleurs ne se nommaient-elles pas du nom de chiffre ?

Qu'on vous ait à l'école appris à détester le chiffre, en l'appliquant d'une manière abstraite, à ne désigner rien du tout, c'est possible. Ce ne serait qu'une justice de votre part de le faire. Mais comme ici le chiffre s'attache à quelque chose de palpable, j'ai tout lieu de croire que vous vous réconcilierez avec lui.

G. DE LESCLUZE Pbr.

Dadizeele, 1er Mars 1900.

PRÉFACE

DE

L'ÉDITION DE 1901



Nos études sur le coloris rentrent dans l'ordre de ces vérités qui arrivent à la certitude par l'expérience. Celle-ci s'établira par la constance des résultats.

Cette certitude n'est nullement à trouver dans certaines analogies avec les sons indiquant tout au plus une probabilité. C'est la marche indiquée par M. le professeur Charpentier dans son Introduction.

Aussi ne pouvons-nous mieux présenter ce travail au public, qu'en transcrivant les paroles par lesquelles M. le Chevalier Marchal termine son rapport à l'Académie : « C'est à MM.
« les peintres *à leur tour* à se prononcer pour confirmer, s'il y
« a lieu, les curieuses recherches de M. De Lescluze ; aux ar-
« tistes et aux esthéticiens à étudier son œuvre et à la mettre
« en pratique. »

Le but de l'édition actuelle est de fournir à l'artiste les moyens de colorer la Gamme de son choix et d'en tirer parti, en examinant le parti qu'en ont tiré les maîtres. Car la Gamme, pour n'être pas cataloguée, n'en existait pas moins dès lors.

Ajoutons que cette édition renferme une matière complète. Sauf détails, elle ne requiert pas d'une manière impérieuse la lecture de l'édition de 1900.

Il nous reste un dernier mot à régler avec nos lecteurs.

Croyez-vous aux fantômes et aux revenants ?

Moi j'y crois quand il s'agit de livres. Dès qu'un livre paraît, il lui naît un fantôme qui l'accompagne et souvent le précède dans l'idée du lecteur. Je parle de celui qui nomme un livre et en a lu un autre ; qui est lecteur par profession, mais non pour avoir lu ce dont il parle. D'où il arrive que c'est votre livre qui a à répondre en justice pour les faits et gestes de son fantôme. Mais quand il y a des coups à recevoir, le Sosie s'esquive et c'est l'auteur qui paie.

A cela, j'ai deux choses à dire. D'abord que cela fait mal aux épaules ; ensuite que ce n'est pas juste.

Chose singulière, quand vient l'heure de la réhabilitation, c'est le Sosie qui reparaît pour saisir sa part de prise. Alors toutes ses lubies, auquelles l'auteur n'a jamais songé, reçoivent leur consécration et s'imposent à la frivolité de la mode.

Cela me fait songer à Gezelle. Pauvre Gezelle ! On va lui dresser une statue avec la meilleure intention du monde. Est-ce à lui ou à son Sosie qui lui a joué tant de mauvais tours ?

G. DE LESCLUZE, Pbr.

Dadizeele-lez-Menin, Mai 1901.

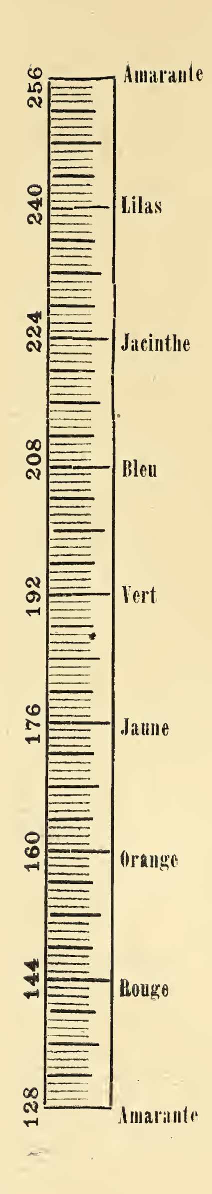


DIVISION DE L'OUVRAGE

PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE


256
Amarante
240
Lilas
224
Jacinthe
208
Bleu
192
Vert
176
Jaune
160
Orange
144
Rouge
128
Amarante

LES

SECRETS DU COLORIS

PREMIÈRE PARTIE

Le Dictionnaire-Album des Couleurs

Sauf exception, toutes nos désignations coloriées se rapportent à la marque Lefranc.

ERRATA

Pages	114,	ligne	26. —	*Au lieu de*	104	*lisez*	140.
„	117,	„	27. —	„	150	„	147.
„	146,	„	9. —	„	ultérieur	*lisez*	extérieur.
„	164,	„	24. —	„	12·57	„	19·57.
„	188,	„	20. —	„	constituent	„	consistent.
„	168,	„	dernière	„	21|21	„	12|21
„	186,	„	16. —	„	10, 12, 15	„	10, 15, 25.
					15|12		25|15
„	„	„	18. —	„	10|35	„	10|35

PLACE DES GRAVURES HORS TEXTE

MANIÈRE D'ACCORDER

LES

32 COULEURS DU DICTIONNAIRE-ALBUM

Quiconque possède des fleurs n'a besoin de notre dictionnaire que comme renseignement.

Chaque famille botanique a sa gamme qui étale un dictionnaire vivant jusque dans nos fruits de table fournis par la famille des Rosacées,, pomme, poire, prune, fraise, cerise, etc., gamme V.

Un souhait à transmettre à M. Vilmorin-Andrieux, c'est de trouver dans ses superbes éditions une table cataloguant les genres d'une même famille. (Voyez notre page 174.)

Notez que les fleurs peuvent présenter la division in-64, surtout entre les grands intervalles des degrés 32, 33, 34. Au sujet des altérations que les pétales subissent à la lumière, voyez notre édition de 1900, p. 143.

Voici comment nous accordons notre dictionnaire :

La violette-pensée, gamme IX, nous fournit entre autres le jaune 171 qui sert à accorder 128, d'après le rapport indiqué dans la table d'harmonie, p. 119 ou p. 124. Nous accordons la suite des rapports de 8me à 12me, où nous écrivons la 8me en chiffres gras.

171 — 128
128 — 192
192 — 144
144 — 216
216 — 162 ocre jaune
162 — 243

Accordage des 10mes.

Nous prenons ensuite les rapports de 8me à 10me.

128 — 160
192 — 240
144 — 180
180 — 225
216 — 135 rouge anglais

Ayant obtenu ces nouveaux chiffres, nous les soumettons à l'accord de 8me à 12me.

160 — 240
240 — 180
180 — 135

Ce qui ne nous donne rien de nouveau, si ce n'est pour la manière d'obtenir des nuances déjà connues. 240 doit à la fois satisfaire à ses rapports comme 12me et comme 10me. C'est ce que nous nommons une conjonction. *La conjonction forme la trame du tissu et constitue l'autorité de la table d'harmonie*

Revenons à 171, un des jaunes de la pensée. C'est un nombre à rapports riches qui nous fournit encore la série :

228 — 171
152 — 228
244 — 152

Accordage des 14mes.

par les groupes 8mes, 12mes, 14mes.

128 — 224
192 — 168
144 — 252
216 — 189

Notez que les termes ainsi obtenus forment entre eux un rapport de 8me à 12me qui vérifie leur exactitude.

224 — 168
168 — 252
252 — 189

140 est 10me de 224 et 14me de 160. A son tour 140 fournit 175, qui nous conduit à 176 et au rapport 176 — 132 —220.

Ce que nous venons de dire suffit pour indiquer la manière de procéder.

Annotons encore les rapports 196 — 147 qui est l'orange de mars; 204 — 153 qui est le jaune-orange de mars de Blockx, 208 —156 qui est l'ocre brune et 184 — 138 qui est le rouge de Venise de la marque Lefranc. On sait que les peroxydes de fer donnent la gamme III.

Pour l'étude des fleurs, il est indispensable de se servir de la table des conjonctions que nous donnons à la page 150 de notre édition de 1900.

Teinte neutre. — Nous indiquons dans notre dictionnaire le mélange à faire pour obtenir la teinte neutre de chaque couleur. Cette indication n'est qu'un à peu près pour le bon motif que la nuance à mélanger doit varier avec le ton et l'empâtement. L'obtention de belles teintes neutres profondes et transparentes est toute une science. Il faut donner la préférence aux couleurs harmoniques renseignées dans la table d'harmonie, pour neutraliser la couleur 8, chaque fois qu'on en dispose. C'est dans ce seul but que nous y avons ajouté une colonne de 9mes, qui remplaceront dans le mélange la 10me, quand celle-ci fait défaut.

Pour observer le changement de nuance que l'ombre apporte, on tourne le dos à la fenêtre; on regarde la couleur à travers un tube de carton faisant chambre obscure, mais qui ne doit pas cependant être noir à l'intérieur. En même temps on porte sur la couleur qu'on examine l'ombre d'un écran, de manière à comparer les deux éclairages successivement et non simultanément. On voit ainsi qu'il n'y a que deux couleurs qui passent au gris noir sans changement de nuance, 172 et sa complémentaire qui est environ 224. Un ciel gris pluvieux me donne pour image complémentaire ce même bleu 224. Le gris-cendre aurait donc une place déterminée dans l'échelle des couleurs, et reviendrait à un 172 neutre.

Par le même procédé, on étudiera spécialement l'ombre des carnations et le résultat de l'examen sera de faire croire que ce moyen d'observation n'était pas inconnu à Rubens.



Couleur amarante; zinnia, gamme XXI.

Couleurs intermédiaires

129 tulipe, gamme VII.

130 pyrus japonica, gamme V; pavot, gamme V

131

Teinte neutre

128-203 en mélange

La couleur de la page suivante en tournant est 130

Rouge japonais

Le brun-rouge

Anémone, g. XI; bégonia, g. XI.

Couleurs intermédiaires

133 vermillon chinois

134

135 rouge anglais, coquelicot, g. V.

Teinte neutre

132-206 en mélange.

136

Le rouge clair.

Couleurs intermédiaires

137

138 rouge de Venise Lefranc, g. III

rouge de Pouzzoles

139 sauge, g. IX.

Teinte neutre

136-209 en mélange.

140

Vermillon écarlate.

Haricot d'Espagne, g. V.

Couleurs intermédiaires

141 terre de sienne rouge

142

143

Teinte neutre

140-212 en mélange.

Couleurs intermédiaires

145 rouge Saturne?

146

147 orange de mars, g. III.

Teinte neutre

144-214 en mélange.

Couleurs intermédiaires

149
150 la carotte rouge Jaune orange de Mars Blockx
150 1/2 clivia, g. VII
faisan doré, g. VII
151

Teinte neutre

148-217 en mélange.

Couleur aurore.

Capucine, g. XVII.

Couleurs intermédiaires

153 jaune-orange de mars de Blockx

154 portulaca, g. XI

155 souci, g. XXI, zinnia, g. XXI.

Teinte neutre

152-220 en mélange.

Ocre brune, g. III

Oxyde jaune Lefranc.

Couleurs intermédiaires

157 souci, g. XXI

158

159 jaune de mars, g. III.

Teinte neutre

156-223 en mélange.

160

Escalotzia, g. V.

Couleurs intermédiaires

161

162 jaune indien, ocre jaune

162 1/2 corête, giroflée, g. V. (division in-64)

163

Teinte neutre

160-226 en mélange.

Couleurs intermédiaires

165 citron, rose jaune, g. V
chélidoine, g. V; potentille, g. V
caltha et rénoncule, g. ~~XI~~ V

166

167

Teinte neutre

164-228 en mélange.

Jaune pissenlit, g. XXI

Primevère, g. XXI.

Couleurs intermédiaires

169 muflier, g. XIII

170 fleur de navet, g. V

potentille rampante, g. V

171 violette-pensée, g. XIX.

Teinte neutre

168-230 en mélange.

Cadmium pâle de Rowney.

Couleurs intermédiaires

173 dahlia, g. XXI

174

175

Teinte neutre

172-232 en mélange.

Couleurs intermédiaires

177

178 matricaire, parthenium, g. XXI.

179

Teinte neutre

176-233 en mélange.

180

Jaune-vert pomme.

Couleurs intermédiaires

181

182

183

Teinte neutre

180-234 en mélange.

Le vert mélisse jeune, g. IX.

Couleurs intermédiaires

185

186 terre verte Mussini

187

Teinte neutre

184-235 en melange

Couleurs intermédiaires

189 vert pétunia jeune, g. IX
ortie blanche, g. IX; violette, g. IX
190 C'est plutôt la teinte en regard;
vert jeune olive, aubépine
chélidoine, poirier, persil,
podagraire, g. V.
191

Teinte neutre

188-236 en mélange.

Vert muflier, calcéolaire, g. XIII.

Couleurs intermédiaires

193

194

195 vert navet, g. V. C'est la teinte en regard.

Teinte neutre

192-238 en mélange.

Vert gazon, pelouse éclairée, g. VII
Reprenez la couleur précédente.

Couleurs intermédiaires

197

198 vert, pivoine, aconit, g. XI
pervenche, g. IX. C'est la teinte en regard.

199

Teinte neutre

196 — 240

200

Vert gloxinia, g. V

Vert choux de Bruxelles, g. V.

Couleurs intermédiaires

201

202

202 1/2 cendre verte, malachite

203 cobalt vert, vert Rubens.

Teinte neutre

200 — 244

202 — 252

Couleurs intermédiaires

205 terre verte Lefranc et Rowney

206

207 vert émeraude.

Teinte neutre

204-132 en mélange

Couleurs intermédiaires

209

210 bleu-vert italien

211 cendre bleue.

Teinte neutre

208-136 en mélange

212

Céruléum, bleu de Prusse.

Couleurs intermédiaires

213 commélinée, g. VII.

214 cobalt

215

Teinte neutre

212-140 en mélange

216

Outremer Guimet.

Couleurs intermédiaires

217

218

219

Teinte neutre

216-147 en mélange

220

Bourrache, g. IX.

~~Bleuet des blés, g. XXI.~~

Couleurs intermédiaires

221

222

223

Teinte neutre

220-152

224

Le bleu muscari

Couleurs intermédiaires

225 chicorée, g. XXI
cinéraire, g. XXI
lobélia, g. IX
belle de jour, g. V

226

227

Teinte neutre

224-159

224

le bleu Muscari. G. VII.

Couleurs intermédiaires

225 lobelia G. IX, belle de jour G. V.

225 3/4 bleuet des blés, chicorée, cinéraire. G. XXI.

226

227

Teinte neutre

224 – 159

Errata & Correction

Géranium pratense, g. XIX.

Couleurs intermédiaires

229 fuchsia bleu, g. XVII
sauge g. IX
230 pois de senteur, g. V.
231 aconit, g. XI; reine-marguerite g. XXI. C'est plutôt la teinte suivante.

Teinte neutre

228-164 en mélange.

Couleurs intermédiaires

233

234 pervenche, violette, g. IX
violet minéral Lefranc n° 1

235

Teinte neutre

232-172 en mélange.

Violet de cobalt

Reine-marguerite, g. XXI.

Couleurs intermédiaires

237

238 iris, g. VII

239 violet minéral Lefranc n° 2.

Teinte neutre

236-188 en mélange.



240

Violet, couleur d'évêque

Lunaire, g. V.

Quarantaine, g. V

Radis violet g. V.

Rhodondendron, azalée, g. V.

Digitale, g. XIII.

Couleurs intermédiaires

241 dahlia, g. XXI

242 épilobe, nielle, g. XVII

géranium sanguin, g. XIX

243 monarde, pétunia, phlox, g. IX.

Teinte neutre

240-196 en mélange.

Couleurs intermédiaires

245 iris commun

jacinthe, g. VII; la rose pourpre. g. V

246 violet Van Dyck

247 pélargonium rosat, g. XIX

pivoine, g. XI.

Teinte neutre

244-200 en mélange.

Couleurs intermédiaires

249 garance pourpre

250 radis rose, la rose, g. V

garance cerise

balsamine, g. V

la couleur de la rose est sujette à couler

251 œillet, g. XVII.

Teinte neutre

248-201 en mélange

C'est la laque de Rubens et des Italiens.

La teinte en regard ne peut valoir que comme un duplicata de 130.

Garance cramoisie

Tulipe, g. VII.

Dahlia g. XXI.

Couleurs intermédiaires

253 calcéolaire, g. XIII

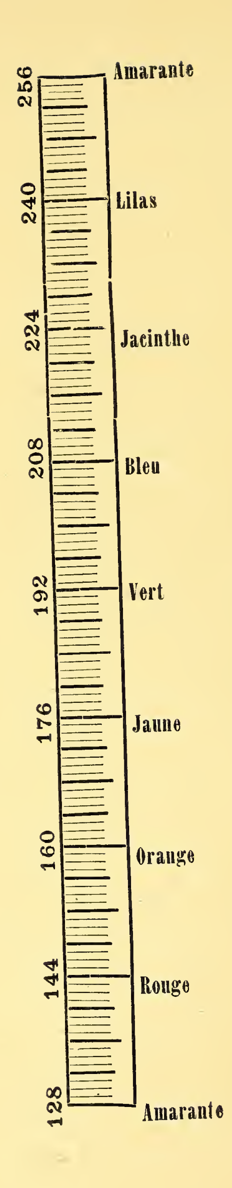
254 garance écarlate d'alizarine

255 voisin de 250 ou 128 est donné dans toute sa pureté par l'œillet g. XVII, par le fuchsia g. XVII et par la balsamine g. V.

Teinte neutre

252-202 en mélange.

La couleur de la page suivante en tournant est 252 corrigé.


256
Amarante
240
Lilas
224
Jacinthe
208
Bleu
192
Vert
176
Jaune
160
Orange
144
Rouge
128
Amarante

LES

SECRETS DU COLORIS

PREMIÈRE PARTIE

(TEXTE)

Le Dictionnaire-Album des Couleurs

1° LE NOMBRE TOTAL DES COULEURS. Nous comptons 128 couleurs en allant du Camélia 128 au camélia 256. (1)

De cette liste de 128 couleurs sont décomptées toutes les modifications apportées aux couleurs par le mélange de blanc ou de noir. C'est par ces mélanges qu'on arrive aux quatre-vingt mille teintes de la mosaïque.

Mélangée de blanc, une couleur se nomme diluée ou *désaturée.* Non mélangée de blanc, elle est *saturée.* Une couleur noircie s'appelle *neutre, noircie* ou *rabattue.* Une couleur peut être désaturée et rompue à la fois.

---

(1) 256 est une répétition de 128. Dans notre annotation, un nombre multiplié par 2, ou divisé par 2, désigne une même couleur. A partir de 256 et en allant jusqu'à 512, nous pourrions établir une série de 256 couleurs. Dans cette série tous les nombres pairs seraient une répétition de la série 128-256; les nombres impairs viendraient répondre aux nuances intermédiaires. Nos gammes présenteront des fractions binaires qui supposent une division plus élevée que celle de la série 128-256, mais sans valeur pratique en coloris.

C'est cette couleur 128, à laquelle nous donnions dans l'édition de 1900 le nom de *nacarat* ou *rouge de nacre*, que nous nommons maintenant *camélia*, bien que le camélia proprement dit soit à 255, et

2° LA NUANCE DES 128 COULEURS. Cette nuance est indiquée dans le Dictionnaire-Album, à côté du chiffre.

Cependant nous ne colorons pas cette liste au grand complet. Sur cette échelle de 128 couleurs, nous en colorons seulement trente-deux, prises de quatre en quatre. Cette disposition est plus favorable à l'oidre et à la mémoire. Les couleurs intermédiaires se déterminent aisément au jugé.(1)

3° L'HARMONIE DES COULEURS. L'harmonie entre

que la fleur de ce nom n'en présente la nuance exacte qu'à l'intérieur du bouton non épanoui. Il est à remarquer que les rouges extrêmes ne se laissent pas déterminer quand ils sont isolés; ce sont des couleurs-sylphydes qui ne prennent leur caractère que quand elles sont enserrées dans leurs harmonies. C'est ainsi qu'on trouve dans le spectre une longue bande de rouges d'aspect uniforme; cette uniformité se reproduit dans nos tablatures-gammes quand on colore leurs 32 cases, quelque soin qu'on prenne de nuancer ces rouges. L'habitude cependant peut aider à les reconnaître, tant est grande l'influence de l'attention sur la sensation.

Il est un autre phénomène qui se rapporte au même genre. C'est le changement de nuance des couleurs (des bleus surtout) regardées dans un tableau : changement qui se manifeste d'après qu'on les regarde de près ou de loin. D'ordinaire les copistes placent leur chevalet aussi près que possible de la toile à copier. On peut se demander si c'est avec raison, surtout pour les réductions.

Quelle est la vraie couleur, celle qu'on voit de près, ou serait-ce celle qu'on voit de loin et qui subit davantage l'harmonie générale? J'opine pour cette dernière, d'après ce principe que tout changement de nuance par contraste présuppose une note fausse. L'harmonie tend à guérir.

Là où il n'y a rien de faux, il n'y a rien à guérir; aussi les couleurs de Rubens ne sont-elles pas sujettes à changer par la distance. Je n'ai observé ce phénomène que chez les chromatistes de deuxième et troisième rangs.

(1) Nous indiquons à côté de la couleur, le chiffre de celle à mélanger pour obtenir sa teinte neutre. Cette notion est de la plus haute importance dans notre système, où, sauf le cas très rare d'une couleur crue, nous peignons pour ainsi dire constamment avec deux couleurs à la fois. Cependant les indications que nous donnons n'ont jusqu'ici qu'une exactitude approchée qui ne pourra se rectifier que par une longue manipulation. D'ailleurs la teinte neutre peut varier par le ton et par l'opacité. Nous engageons l'artiste à ne rien laisser au hasard, mais à faire d'un côté la teinte crue, d'un autre la teinte neutralisante pour les mêler successivement et à tenir note de ses procédés. Ce n'est pas nécessaire, quand on peint dans une seule gamme où les mêmes teintes reviennent. Mais il faut plus d'ordre quand on veut aborder des gammes différentes.

Annexe à la page 112.

L'opinion exprimée page 112, ligne 11, est exagérée pour l'œil sain. Cette moindre perceptibilité des rouges, réunie à une diminution d'acuité visuelle, peut dépendre de l'usage quotidien et répété de l'acide salicylique à la dose minime à laquelle l'art du fabricant l'introduit dans les boissons alimentaires adultérées, où d'ailleurs il s'allie fréquemment à la fêve de Calabar.

Plusieurs substances médicamenteuses offrent une action du même genre : la santonine fait voir tous les objets en jaune-vert. D'après notre expérience involontaire et intempestive, l'acide salicylique tend à bleuir la sensation des rouges carminés et les rend moins distincts.

C'est ainsi qu'en se proposant d'écrire sur une question d'art, on peut se voir amené à s'occuper d'hygiène visuelle.

Après cette déclaration, on nous pardonnera une rectification. L'importante famille botanique des Rénonculacées donne la Gamme V des Espagnols et non la tonalité XI des Japonais, page 174. En conséquence, la Pivoine, l'Aconit et tous les genres de la famille des Rénonculacées devront se rapporter aux chiffres de la Gamme V. Le lecteur corrigera facilement dans ce sens le texte du Dictionnaire-Album, en s'aidant du coloris des fleurs.

Semblablement la couleur donnée dans l'Album à 224 doit se rapporter à 226. Nous donnons 224 corrigé sur page volante.

deux couleurs nous fournit un renseignement nouveau au sujet de leur nuance. Cette harmonie étant comme le rapport simple entre les nombres, les nuances se définissent l'une par l'autre.

A franchement parler, il est tout simplement difficile de copier exactement une couleur donnée. Mais quand nous disons : voilà deux couleurs qui doivent former une harmonie complète et entière, il est facile de réaliser cette harmonie par le secours de l'œil. Et quand nous indiquons deux couleurs dont les nombres sont en rapport simple, nous ne disons pas autre chose. (1)

Aussi avons-nous assez peu de souci de la justesse minutieuse d'une couleur, pourvu que ses harmonies soient atteintes. La couleur est comme la poésie ; elle doit rimer. Une couleur unique est une absurdité. L'indication précise est du reste impossible. La même couleur varie, d'après qu'elle est examinée en plein air ou dans le renfermé. La différence d'intensité de l'éclairage, son angle d'incidence, une couche plus épaisse, un peu plus de blanc mêlé en font constamment changer la nuance. Comme nous le verrons plus loin, les grands coloristes donnent, surtout aux avants - plans, deux nuances différentes pour la même couleur, une pour les clairs, une autre pour les ombres. Annotons cependant le point suivant : opérant à l'intérieur, l'observateur tournera de préférence le dos vers la fenêtre.

Il est plus facile d'harmoniser tout un groupe de couleurs que de réaliser une teinte isolée. L'harmonie cherchée sert en même temps de but et de règle. Aussi indiquons-nous comme directif l'emploi de la *Table d'Harmonie* qu'on trouvera à la page 119.

---

(1) Dans la facture d'orgues, toutes les dimensions des tuyaux d'un même jeu sont minutieusement déterminées.

Cependant l'harmonie et l'accord de ces tuyaux échappe à la précision du compas, et doit d'une manière définitive se régler par l'oreille. C'est le cas de dire que l'un n'empêche pas l'autre.

C'est ainsi que le musicien, pour accorder les cordes de son violon, consulte son oreille et non le sonomètre. C'est ainsi encore que l'accordeur de piano règle tout son clavier sur le *La* du diapason.

Le clavier s'accorde par une progression ou enchaînement de quintes. Les différents accords s'enchaînent par un terme commun. Je vous donne la quinte *Do-Sol ;* ayant accordé *Sol*, vous pourrez par l'intermédiaire de ce *Sol* accorder à son tour la quinte *Sol-Ré*, et par *Ré*, accorder la quinte *Ré-La.*

En couleurs, ces intermédiaires sont faciles à connaître ; ils sont représentés par les nombres qui ont le caractère de multiples communs et qui sont le plus fréquemment divisibles par des facteurs différents qui soient nombres premiers.

Il est tout au moins remarquable que les quatre Tonalités les plus employées, à savoir la Gamme espagnole, celles de Rubens, de Jordaens et des Italiens, sont tout juste celles qui rallient le plus grand nombre de ces multiples communs.

Nous donnons quelques-uns de ces multiples, que vous rechercherez dans la *Table d'Harmonie*, en parcourant les différentes colonnes où vous pourrez les rencontrer. Car en qualité de multiples communs, vous devrez les y retrouver plus d'une fois.

Nous vous donnons comme exemples :

135 *le rouge coquelicot, le rouge anglais;*
104 *le vermillon orange;*
180 *le jaune vert;*
189 *le vert ortie jeune, le vert de la violette;*
210 *la cendre bleue, le vert d'outremer;*
216 *l'outremer Guimet;*
240 *la couleur d'évêque, le violet minéral Lefranc n° 2. la fleur de la lunaire;*
252 *la laque rouge, la laque écarlate.*

Vous remarquerez que 140 se présente trois fois dans la

Table d'Harmonie ; 135 et 180 s'y lisent quatre fois. Réalisez tous les groupes où vous les rencontrerez. Vous y trouverez des liaisons et des enchaînements nombreux que vous harmoniserez les uns par les autres.

Une fois en possession de toutes les couleurs, vous serez déjà armé pour colorier la *Table d'harmonie* intégrale ; ce qui du reste n'est pas absolument nécessaire. Mais en tout cas, il ne faut posséder qu'un petit nombre de teintes connues, pour arriver à les déterminer toutes.

Nous avons dit que chacun des groupes des cinq chiffres alignés sur la même horizontale constitue un Relatif. Plus tard à l'endroit des Gammes, nous écrirons le Relatif d'une manière différente. Ce sera une autre forme d'écrire la Table. Voici la disposition que nous y donnerons.

Au lieu de mettre sur une même horizontale,

8me	9me ou 18me	10me	12me	14me
128	144	160	192	224

Nous écrivons :

		144
160	192	
128	224	

ou bien, d'une manière générale s'appliquant à toute la suite des rapports :

		18
10	12	
8	14	

Si quelques lignes plus loin dans la table nous cher-

chons 144 dans la colonne des huitièmes, cette formule deviendra :

		162
180	216	
144	252	

Il est à remarquer que les cinq termes qui répondent au rapport de 8 à 10, 12, 14, 18, ne sont pas tous harmonieux au même titre. Le rapport le plus simple est donné par 8 à 12, ou, ce qui revient au même, par 2 à 3. Le rapport 8 à 10 ou 4 à 5 le suit de près. Quant à l'expression 12 à 9 (ou 18), elle n'est qu'une variante de la forme 8 à 12. Aussi le rapport est-il constamment deux fois indiqué sous chacune de ces deux formes. Voyez 192 dans la colonne des 12mes et plus loin dans celles de 8mes; vous le retrouverez dans l'un et l'autre cas associé à 144.

De tout ce qui précède, il est aisé de conclure combien il est avantageux de posséder quelques bonnes copies de tableaux, spécialement de l'Ecole italienne toujours juste et claire. Il est impossible d'oublier, une fois vue, cette nuance 210 ou Bleu verdâtre en pleine harmonie avec le Jaune-souci 157 1/2.

En peignant, nous aimons à nous entourer de points de repère empruntés au monde des fleurs. Nous donnons la liste des indications les plus fixes, en recommandant de prendre les fleurs aussi fraîchement écloses que possible.

La couleur 130, le vermillon chinois, nous est donnée par la fleur rouge du Pyrus de la famille des Rosacées, qui fleurit en pleine terre en avril-mai. Plus tard, vous pourrez trouver la même nuance dans la Balsamine, le Pavot et le Cactus. Toutes ces familles donnent la Gamme espagnole.

La couleur 132, qui caractérise la Gamme japonaise, est un vermillon français.

La couleur 135 est donnée par le coquelicot des blés.

La couleur Aurore 154 nous est donnée par le Clavia qui fleurit aux fenêtres en mars-avril ; la même couleur est donnée par les plumes du faisan doré.

Le Jaune 165 nous est donné par la fleur de la chélidoine et par le jaune-citron, ici mieux dénommé que sur les marques de commerce.

Le Jaune 170 nous est donné par la fleur de la Potentille rampante, mauvaise herbe à feuilles pennatifides que vous trouverez au bord de toutes les routes ; aussi par la floraison du navet. C'est l'auréoline et le cadmium dit citrin. Nous ne faisons ici que recopier ce que nous avions déjà annoté au Dictionnaire - album, dans l'espoir de fixer l'attention sur ce point.

La liste des couleurs des peroxydes de fer offre une particularité; elle rentre tout entière dans les chiffres de la Tonalité Vert fournie par les Multiples de III.

Annotons notamment :

le Rouge indien à 255,
le Brun rouge à 132,
le Rouge anglais à 135,
le Rouge de Venise et de Pouzzoles, de la marque Lefranc à 138.
l'Ocre rouge parfois à 141,
l'Orange de Mars à 150,
le Jaune orangé de Mars de Blockx à 153,
l'Ocre brune le plus souvent à 156,
le Brun de Mars à 156,
l'Oxyde jaune de Mars de Lefranc à 157 et dem.
le Jaune de Mars et l'Ocre de rue à 159,

la Terre de Sienne naturelle et souvent l'Ocre jaune à 162,

une Ocre verte à 165.

Les fabricants de couleurs nomment leurs couleurs plutôt d'après la préparation que d'après la nuance. C'est ainsi que nous possédons des échantillons de Rouge de Mars à 135, 138 et 141.

Quant aux ocres et aux terres, elles présentent souvent des mélanges qui rendent leur nuance moins sûre. Ces détails ne nous seront pas inutiles pour le moment où nous désirerons mettre en couleurs la *Table d'Harmonie* que nous faisons suivre.

4° LA TABLE D'HARMONIE. — La table d'harmonie n'est, en réalité, qu'une liste de 128 Gammes réduites à leurs éléments rudimentaires et représentée dans les cinq nombres alignés sur la même horizontale.

Pour chacune de ces lignes, le rapport des nombres est comme 8 est à 9 ou 18, 10, 12, 14 ou comme le renversement de ces rapports, comme 16 est à 9 ou 18, 10, 12, 14.

Rappelons-nous que nous pouvons aussi écrire ces rapports de la manière suivante :

		18
10	12	
8	14	

Ce qui donne pour la première ligne horizontale :

		144
160	192	
128	224	

et pour la deuxième ligne horizontale :

		145 1/8
161 1/4	193 1/2	
129	225 3/4	

TABLE D'HARMONIE

9me ou 18me	10me	8me	12me	14me
144	160	**128**	192	224
145 1/8	161 1/4	**129**	193 1/2	225 3/4
146 1/4	162 1/2	**130**	195	227 1/2
147 3/8	163 3/4	**131**	196 1/2	229 1/4
148 1/2	165	**132**	198	231
149 5/8	166 1/4	**133**	199 1/2	232 3/4
150 3/4	167 1/2	**134**	201	234 1/2
151 7/8	168 3/4	**135**	202 1/2	236 1/4
153	170	**136**	204	238
154 1/8	171 1/4	**137**	205 1/2	239 3/4
155 1/4	172 1/2	**138**	207	241 1/2
156 3/8	173 3/4	**139**	208 1/2	243 1/4
157 1/2	175	**140**	210	245
158 5/8	176 1/4	**141**	211 1/2	246 3/4
159 3/4	177 1/2	**142**	213	248 1/2
160 7/8	178 3/4	**143**	214 1/2	250 1/4

9me ou 18me	10me	8me	12me	14me
162	180	**144**	216	252
163 1/8	181 1/4	**145**	217 1/2	253 3/4
164 1/4	182 1/2	**146**	219	255 1/2
165 3/8	183 3/4	**147**	220 1/2	128 5/8
166 1/2	185	**148**	222	129 1/2
167 5/8	186 1/4	**149**	223 1/2	130 3/8
168 3/4	187 1/2	**150**	225	131 1/4
169 7/8	188 3/4	**151**	226 1/2	132 1/8
171	190	**152**	228	133
172 1/8	191 1/4	**153**	229 1/2	133 7/8
173 1/4	192 1/2	**154**	231	134 3/4
174 3/8	193 3/4	**155**	232 1/2	135 5/8
175 1/2	195	**156**	234	136 1/2
176 5/8	196 1/4	**157**	235 1/2	137 3/8
177 3/4	197 1/2	**158**	237	138 1/4
178 7/8	198 3/4	**159**	238 1/2	139 1/8

180	200	**160**	240	140
181 1/8	201 1/4	**161**	241 1/2	140 7/8
182 1/4	202 1/2	**162**	243	141 3/4
183 3/8	203 3/4	**163**	244 1/2	142 5/8
184 1/2	205	**164**	246	143 1/2
185 5/8	206 1/4	**165**	247 1/2	144 3/8
186 3/4	207 1/2	**166**	249	145 1/4
187 7/8	208 3/4	**167**	250 1/2	146 1/8
189	210	**168**	252	147
190 1/8	211 1/4	**169**	253 1/2	147 7/8
191 1/4	212 1/2	**170**	255	148 3/4
192 3/8	213 3/4	**171**	128 1/4	149 5/8
193 1/2	215	**172**	129	150 1/2
194 5/8	216 1/4	**173**	129 3/4	151 3/8
195 3/4	217 1/2	**174**	130 1/2	152 1/4
196 7/8	218 3/4	**175**	131 1/4	153 1/8

9me ou 18me	10me	8me	12me	14me
198	220	**176**	132	154
199 1/8	221 1/4	**177**	132 3/4	154 7/8
200 1/4	222 1/2	**178**	133 1/2	155 3/4
201 3/8	223 3/4	**179**	134 1/4	156 5/8
202 1/2	225	**180**	135	157 1/2
203 5/8	226 1/4	**181**	135 3/4	158 3/8
204 3/4	227 1/2	**182**	136 1/2	159 1/4
205 7/8	228 3/4	**183**	137 1/4	160 1/8
207	230	**184**	138	161
208 1/8	231 1/4	**185**	138 3/4	161 7/8
209 1/4	232 1/2	**186**	139 1/2	162 3/4
210 3/8	233 3/4	**187**	140 1/4	163 5/8
211 1/2	235	**188**	141	164 1/2
212 5/8	236 1/4	**189**	141 3/4	165 3/8
213 3/4	237 1/2	**190**	142 1/2	166 1/4
214 7/8	238 3/4	**191**	143 1/2	167 1/8

216	240	**192**	144	168
217 1/8	241 1/4	**193**	144 3/4	168 7/8
218 1/4	242 1/2	**194**	145 1/2	169 3/4
219 3/8	243 3/4	**195**	146 1/2	170 5/8
220 1/2	245	**196**	147	171 1/2
221 5/8	246 1/4	**197**	147 3/4	172 3/8
222 3/4	247 1/2	**198**	148 1/2	173 1/4
223 7/8	248 3/4	**199**	149 1/4	174 1/8
225	250	**200**	150	175
226 1/8	251 1/4	**201**	150 3/4	175 7/8
227 1/4	252 1/2	**202**	151 1/2	176 3/4
228 3/8	253 3/4	**203**	152 1/4	177 5/8
229 1/2	255	**204**	153	178 1/2
230 5/8	128 1/8	**205**	153 3/4	179 3/8
231 3/4	128 3/4	**206**	154 1/2	180 1/4
232 7/8	129 3/8	**207**	155 1/4	181 1/8

9me ou 18me	10me	8me	12me	14me
234	130	**208**	156	182
235 1/8	130 5/8	**209**	156 3/4	182 7/8
236 1/4	131 1/4	**210**	157 1/2	183 3/4
237 3/8	131 7/8	**211**	158 1/4	184 5/8
238 1/2	132 1/2	**212**	159	185 1/2
239 5/8	133 1/8	**213**	159 3/4	186 3/8
240 3/4	133 3/4	**214**	160 1/2	187 1/4
241 7/8	134 3/8	**215**	161 1/4	188 1/8
243	135	**216**	162	189
244 1/8	135 5/8	**217**	162 3/4	189 7/8
245 1/4	136 1/4	**218**	163 1/2	190 3/4
246 3/8	136 7/8	**219**	164 1/4	191 5/8
247 1/2	137 1/2	**220**	165	192 1/2
248 5/8	138 1/8	**221**	165 3/4	193 3/8
249 3/4	138 3/4	**222**	166 1/2	194 1/4
250 7/8	139 3/8	**223**	167 1/4	195 1/8

252	140	**224**	168	196
253 1/8	140 5/8	**225**	168 3/4	196 7/8
254 1/4	141 1/4	**226**	169 1/2	197 3/4
255 3/8	141 7/8	**227**	170 1/4	198 5/8
128 1/4	142 1/2	**228**	171	199 1/2
128 13/16	143 1/8	**229**	171 3/4	200 3/8
129 3/8	143 3/4	**230**	172 1/2	201 1/4
129 15/16	144 3/8	**231**	173 1/4	202 1/8
130 1/2	145	**232**	174	203
131 1/16	145 5/8	**233**	174 3/4	203 7/8
131 5/8	146 1/4	**234**	175 1/2	204 3/4
132 3/16	146 7/8	**235**	176 1/4	205 5/8
132 3/4	147 1/2	**236**	177	206 1/2
133 5/16	148 1/8	**237**	177 3/4	207 3/8
133 7/8	148 3/4	**238**	178 1/2	208 1/4
134 7/16	149 3/8	**239**	179 1/4	209 1/8

9me ou 18me	10me	8me	12me	14me
135	50	**240**	180	210
135 9/16	150 5/8	**241**	180 3/4	210 7/8
136 1/8	151 1/4	**242**	181 1/2	211 3/4
136 11/16	151 7/8	**243**	182 1/4	212 5/8
137 1/4	152 1/2	**244**	183	213 1/2
137 13/16	153 1/8	**245**	183 3/4	214 3/8
138 3/8	153 3/4	**246**	184 1/2	215 1/4
138 15/16	154 3/8	**247**	185 1/4	216 1/8
139 1/2	155	**248**	186	217
140 1/16	155 5/8	**249**	186 3/4	217 7/8
140 5/8	156 1/4	**250**	187 1/2	218 3/4
141 3/16	156 7/8	**251**	188 1/4	219 5/8
141 3/4	157 1/2	**252**	189	220 1/2
142 5/16	158 1/8	**253**	189 3/4	221 3/8
142 7/8	158 3/4	**254**	190 1/2	222 1/4
143 7/16	159 3/8	**255**	191 1/4	223 1/8

Ce qui fait la valeur de cette table, c'est que chaque chiffre passe successivement dans chacune des cinq colonnes, en y conservant ses qualités harmoniques.

La disposition précédente a l'avantage de rapprocher la colonne des 8mes de celle des 12mes. Ce sont les rapports les plus harmonieux.

Nous donnons une seconde fois cette même Table d'harmonie sous un autre aspect, pour mettre en vedette le rôle de la 8me. Vous retrouverez chacun des groupes de la Table d'harmonie sur le Cadran, où il sera indiqué par les différentes positions du Curseur, que vous aurez pris soin d'articuler par le centre.

	8me	9me ou 18me	10me	12me	14me
	128	144	160	192	224
	129	145 1/8	161 1/4	193 1/2	225 3/4
Ce groupe caractérise les gammes de Rembrandt ou l'espagnole.	**130**	146 1/4	162 1/2	195	227 1/2
	131	147 3/8	163 3/4	196 1/2	229 1/4
Ce groupe caractérise la gamme japonaise.	**132**	148 1/2	165	198	231
	133	149 5/8	166 1/4	199 1/2	232 3/4
	134	150 3/4	167 1/2	201	234 1/2
	135	151 7/8	168 3/4	202 1/2	236 1/4
	136	153	170	204	238
	137	154 1/8	171 1/4	205 1/2	239 3/4
	138	155 1/4	172 1/2	207	241 1/2
	139	156 3/8	173 3/4	208 1/2	243 1/4
Ce groupe caractérise les gammes espagnole ou de Rubens.	**140**	157 1/2	175	210	245
	141	158 5/8	176 1/4	211 1/2	246 3/4
	142	159 3/4	177 1/2	213	248 1/2
	143	160 7/8	178 3/4	214 1/2	250 1/4
Ce groupe caractérise la gamme Jordaens.	**144**	162	180	216	252
	145	163 1/8	181 1/4	217 1/2	253 3/4
	146	164 1/4	182 1/2	219	255 1/2
	147	165 3/8	183 3/4	220 1/2	128 5/8
	148	166 1/2	185	222	129 1/2
	149	167 5/8	186 1/4	223 1/2	130 3/8
	150	168 3/4	187 1/2	225	131 1/4
	151	169 7/8	188 3/4	226 1/2	132 1/8
	152	171	190	228	133
	153	172 1/8	191 1/4	229 1/2	133 7/8
Ce groupe caractérise les gammes japonaise ou de Rubens.	**154**	173 1/4	192 1/2	331	134 3/4
	155	174 3/8	193 3/4	232 1/2	135 5/8
Ce groupe caractérise la gamme de Rembrandt.	**156**	175 1/2	195	234	136 1/2
	157	176 5/8	196 1/4	235 1/2	137 3/8
	158	177 3/4	197 1/2	237	138 1/4
	159	178 7/8	198 3/4	238 1/2	139 1/8

8me	9me ou 18me	10me	12me	14me	
160	180	200	240	140	Ce groupe caractérise la gamme espagnole.
161	181 1/8	201 1/4	241 1/2	140 7/8	
162	182 1/4	202 1/2	243	141 3/4	Ce groupe caractérise la gamme de Jordaens.
163	183 3/8	203 3/4	244 1/2	142 5/8	
164	184 1/2	205	246	143 1/2	
165	185 5/8	206 1/4	247 1/2	144 3/8	
166	186 3/4	207 1/2	249	145 1/4	
167	187 7/8	208 3/4	250 1/2	146 1/8	
168	189	210	252	147	Ce groupe caractérise les gammes italienne ou de Rubens.
169	190 1/8	211 1/4	253 1/2	147 7/8	
170	191 1/4	212 1/2	255	148 3/4	
171	192 3/8	213 3/4	128 1/4	149 5/8	
172	193 1/2	215	129	150 1/2	
173	194 5/8	216 1/4	129 3/4	151 3/8	
174	195 3/4	217 1/2	130 1/2	152 1/4	
175	196 7/8	218 3/4	131 1/4	153 1/8	

176	198	220	132	154	Ce groupe caractérise la gamme japonaise.
177	199 1/8	221 1/4	132 3/4	154 7/8	
178	200 1/4	222 1/2	133 1/2	155 3/4	
179	201 3/8	223 3/4	134 1/4	156 5/8	
180	202 1/2	225	135	157 1/2	Ce groupe caractérise les gammes espagnole ou de Jordaens.
181	203 5/8	226 1/4	135 3/4	158 3/8	
182	204 3/4	227 1/2	136 1/2	159 1/4	Ce groupe caractérise les gammes de Rembrandt ou de Rubens. (1)
183	205 7/8	228 3/4	137 1/4	160 1/8	
184	207	230	138	161	
185	208 1/8	231 1/4	138 3/4	161 7/8	
186	209 1/4	232 1/2	139 1/2	162 3/4	
187	210 3/8	233 3/4	140 1/4	163 5/8	
188	211 1/2	235	141	164 1/2	
189	212 5/8	236 1/4	141 3/4	165 3/8	
190	213 3/4	237 1/2	142 1/2	166 1/4	
191	214 7/8	238 3/4	143 1/4	167 1/8	

(1) Je ne possède pas en ce moment le coloris exact de la Descente de Croix de Rubens de Notre-Dame d'Anvers. Mais 182, 136 1|2-227 1/2 ne forment-ils pas l'avant-plan de ce tableau pour colorer St. Jean, Salomé et la Madeleine ?

	8me	9me ou 18me	10me	12me	14me
	192	216	240	144	168
	193	217 1/8	241 1/4	144 3/4	168 7/8
	194	218 1/4	242 1/2	145 1/2	169 3/4
	195	219 3/8	243 3/4	146 1/4	170 5/8
Ce groupe caractérise la gamme de Rubens.	**196**	220 1/2	245	147	171 1/2
	197	221 5/8	246 1/4	147 3/4	172 3/8
	198	222 3/4	247 1/2	148 1/2	173 1/4
	199	223 7/8	248 3/4	149 1/4	174 1/8
Ce groupe caractérise la gamme espagnole.	**200**	225	250	150	175
	201	226 1/8	251 1/4	150 3/4	175 7/8
	202	227 1/4	252 1/2	151 1/2	176 3/4
	203	228 3/8	253 3/4	152 1/4	177 5/8
	204	229 1/2	255	153	178 1/2
	205	230 5/8	128 1/8	153 3/4	179 3/8
	206	231 3/4	128 3/4	154 1/2	180 1/4
	207	232 7/8	129 3/8	155 1/4	181 1/8

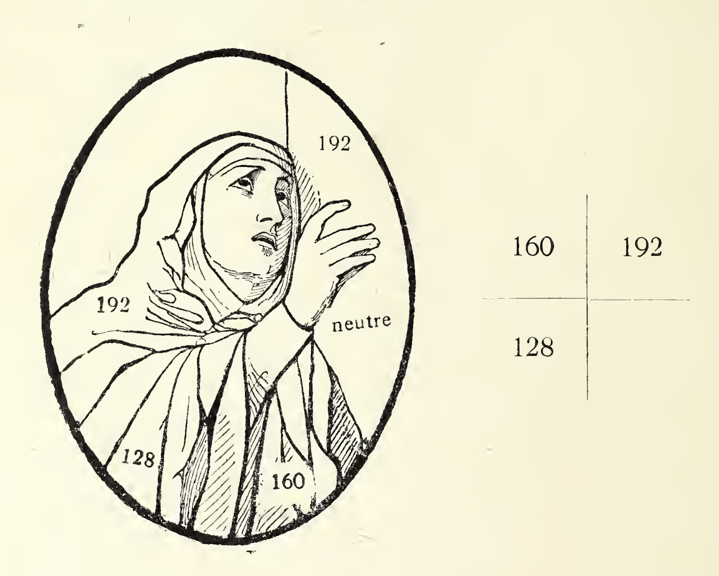
Ce groupe caractérise la gamme de Rembrandt.	**208**	234	130	156	182
	209	235 1/8	130 5/8	156 3/4	182 7/8
Ce groupe caractérise la gamme italienne.	**210**	236 1/4	131 1/4	157 1/2	183 3/4
	211	237 3/8	131 7/8	158 1/4	184 5/8
	212	238 1/2	132 1/2	159	185 1/2
	213	239 5/8	133 1/8	159 3/4	186 3/8
	214	240 3/4	133 3/4	160 1/2	187 1/4
	215	241 7/8	134 3/8	161 1/4	188 1/8
Ce groupe caractérise la gamme de Jordaens.	**216**	243	135	162	189
	217	244 1/8	135 5/8	162 3/4	189 7/8
	218	245 1/4	136 1/4	163 1/2	190 3/4
	219	246 3/8	136 7/8	164 1/4	191 5/8
Ce groupe caractérise les gammes espagnole ou japonaise.	**220**	247 1/2	137 1/2	165	192 1/2
	221	248 5/8	138 1/8	165 3/4	193 3/8
	222	249 3/4	138 3/4	166 1/2	194 1/4
	223	250 7/8	139 3/8	167 1/4	195 1/8

8me	9me ou 18me	10me	12me	14me	
224	252	140	168	196	Ce groupe caractérise la gamme de Rubens.
225	253 1/8	140 5/8	168 3/4	196 7/8	
226	254 1/4	141 1/4	169 1/2	197 3/4	
227	255 3/8	141 7/8	170 1/4	198 5/8	
228	128 1/4	142 1/2	171	199 1/2	
229	128 13/16	143 1/8	171 3/4	200 3/8	
230	129 3/8	143 3/4	172 1/2	201 1/4	
231	129 15/16	144 3/8	173 1/4	202 1/8	
232	130 1/2	145	174	203	
233	131 1/16	145 5/8	174 3/4	203 7/8	
234	131 5/8	146 1/4	175 1/2	204 3/4	Ce groupe caractérise les gammes de Rembrandt ou de Jordaens.
235	132 3/16	146 7/8	176 1/4	205 5/8	
236	132 3/4	147 1/2	177	206 1/2	
237	133 5/16	148 1/8	177 3/4	207 3/8	
238	133 7/8	148 3/4	178 1/2	208 1/4	
239	134 7/16	149 3/8	179 1/4	209 1/8	

240	135	150	180	210	Ce groupe caractérise la gamme espagnole
241	135 9/16	150 5/8	180 3/4	210 7/8	
242	136 1/8	151 1/4	181 1/2	211 3/4	
243	136 11/16	151 7/8	182 1/4	212 5/8	
244	137 1/4	152 1/2	183	213 1/2	
245	137 13/16	153 1/8	183 3/4	214 3/8	
246	138 3/8	153 3/4	184 1/2	215 1/4	
247	138 15/16	154 3/8	185 1/4	216 1/8	
248	139 1/2	155	186	217	
249	140 1/16	155 5/8	186 3/4	217 7/8	
250	140 5/8	156 1/4	187 1/2	218 3/4	
251	141 3/16	156 7/8	188 1/4	219 5/8	
252	141 3/4	157 1/2	189	220 1/2	Ce groupe caractérise les gammes de Rubens, de Jordaens ou l'italienne.
253	142 5/16	158 1/8	189 3/4	221 3/8	
254	142 7/8	158 3/4	190 1/2	222 1/4	
255	143 7/16	159 3/8	191 1/4	223 1/8	
128	144	160	192	224	

Vous prendrez la figure du cercle coupé en quatre que nous avons adopté pour nos Tablatures-gammes, ou tel autre motif de décor qui vous semblera préférable. Vous la mettrez en couleurs en prenant celles que la table réunit dans un même groupe. Aux groupes caractéristiques que nous avons indiqués, vous joindrez les deux groupes qui renferment 128 et 192. Pour chaque groupe vous prendrez une autre feuille. Le travail étant fait, vous l'achèverez en colorant le fond avec un beau ton neutre de la 8me, ou si vous faites de l'aquarelle, vous pourrez, pour abréger les choses, teindre votre fond avec du café auquel vous aurez ajouté une pointe de bleu de Prusse. Répétez souvent ce travail, car l'une fois vous rencontrerez l'harmonie avec plus de succès que l'autre. C'est d'ailleurs un excellent exercice de mémoire qui vous facilitera la suite de l'ouvrage.

Nous pouvons déjà faire une première application de la Table d'harmonie au coloriage. Nous donnons le sujet suivant à revêtir des couleurs indiquées sur la gravure.



Ce coloris peut encore s'écrire d'une autre manière, où nous ferons usage d'une annotation plus générale, applicable à toute la suite des séries de cinq chiffres.



Vous pourrez en conséquence colorier cette gravure de cent-vingt-huit manières différentes. Ce seront autant de transpositions. Cependant vous ne passerez pas immédiatement de la première ligne à la seconde, mais à telle autre qui vous offre, avec la première, un nombre commun, comme 160 pris dans la colonne des 8mes.

131 ¼	157 ½
210	

Quand vous serez arrivé à 210 pris comme 8me, vous reproduirez à peu de chose près les couleurs de l'original.

La 14me convenablement neutralisée vous fournira une teinte de fond pour chaque groupe; la 9me peut parfois vous apporter une carnation.

ANNOTATIONS

SUR CETTE PREMIÈRE PARTIE

I Le contraste.

On pourra nous demander ce que nous faisons du changement que le contraste fait subir aux couleurs.

Nous répondons qu'en effet beaucoup de couples colorés se modifient par le contraste; mais qu'il en est d'autres qui présentent la fixité de nuance et n'éprouvent pas de changements, sauf une saturation plus grande. Tels sont tous les groupes de la Table d'harmonie. Le changement de nuance dû au contraste trahit en général une dissonance.

II. La distinguibilité des nuances.

La subdivision des nuances est bien plus appréciable dans une région du spectre que dans l'autre. La distinction nette paraît atteindre son maximum depuis le Vert Gloxinia 200 ou le vert Véronèse 202 et demi jusqu'au delà du Bleu italien 210. Elle a son minimum à l'endroit des Rouges Camélias, qui se déterminent difficilement quand ils sont isolés. Cette particularité n'a rien d'étonnant, puisque ces rouges forment l'extrémité de la vision spectrale et qu'à leur endroit la perception est moins nette. La progression des couples complémentaires paraît suivre la marche de la distin-

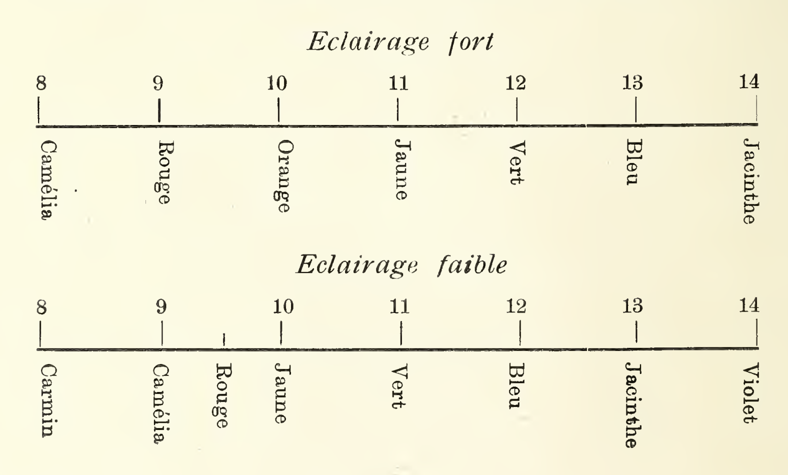
guibilité des couleurs. En effet, le Vert 202, où se présente le maximum de distinguibilité, s'oppose aux Rouges Camélias qui en offrent le moins; des nuances très voisines de ce Vert peuvent neutraliser un grand nombre de Rouges.

III. Le Phénomène de Purkinje. — Influence de l'éclairage.

Qui de nous n'a jamais observé la coloration différente que l'ombre ou le soleil jette sur la pelouse verte? Ajoutons cependant qu'ici l'effet est tendu par la disposition des brins du gazon qui font velours et se renvoient une lumière reflétée mutuelle.

C'est surtout à l'endroit des Verts-jaunes et aussi dans les Rouges-oranges, que deux nuances voisines nous apparaissent souvent comme l'ombre et le jour d'une même couleur. Il suit de là qu'une couleur en apparence unique, mais qui serait répétée dans un éclairage différent, n'est plus en réalité une seule et même couleur. C'est le cas des couleurs spectrales comparées aux couleurs du plein air.

Le phénomène est réglé par une loi qui ne saurait mieux s'observer qu'en comparant deux spectres d'éclairage inégal.



Dans l'éclairage faible, toutes les couleurs s'éloignent du Jaune-orange comme d'un centre, et paraissent lavées de Bleu-violet. Deux couleurs seulement, quand nous les neutralisons, nous paraissent se dégrader jusqu'au noir, sans passer par un changement de nuance. C'est un Jaune d'or et un Bleu Lobélia, bleu fleur de chicorée. Ce dernier est le centre dont se rapprochent les couleurs peu éclairées.

Aussi ne savons-nous pas, et cet aveu est le résultat de vingt années d'étude, préciser la nuance minutieusement exacte d'une seule couleur, parce que nous n'en savons pas fixer l'éclairage.

Notre 210, déjà verdâtre chez les Italiens, peut devenir complètement vert chez Ribera le lumineux.

210 et 157 et dem. se retrouvent à chaque page de l'Ecole italienne.

Si vous leur donnez une teinte plus rapprochée du Jaune, vous rendrez le Bleu 210 plus vert et l'Orange 157 et dem. moins rouge ; mais vous pourrez y saisir la même harmonie, avec l'illusion d'un éclairage plus intense qui peut convenir aux avant-plans. (1)

Le clair-obscur coloré, bien distinct du clair-obscur lumineux, a déjà été observé partiellement par Rubens et par le Véronèse. Il apporte son concours à la perspective aérienne et rend le coloris plus soutenu et aussi brillant que le pointillage imaginé par Rood pour généraliser, au delà de toute

(1) Répondant ici à une question posée par M. Michel André dans le *Journal des Débats* du 3 mai, nous croyons sur la foi de sa description qu'il doit s'agir de quelque chose de ce genre dans la *Féerie intime* de M. Besnard exposée au Salon de Société nationale. Avec cette donnée qu'une couleur s'irise dans ses ombres, tout en restant une couleur unique, il deviendrait possible d'analyser la toile et peut-être de la transposer, si le chromatisme y est bien marqué et si la carnation non transposable, bien que modifiable de gamme, n'y occupe pas trop de surface.

Cette diaprure du *chiaro-oscuro* coloré est un fait justifié par la physique et indiqué par ses lois, qui ici encore peuvent guider l'artiste.

permission possible, la théorie du lustre découverte par Dove. Mais il fallait bien donner une conclusion à un livre qui n'en a pas.

Si nous faisions usage du pointillage, ce serait pour appliquer la Table d'harmonie à la décomposition des teintes. L'effet recherché alors ne serait plus la production d'une teinte intermédiaire, mais la mise en valeur de la couleur 8 relevée par son groupe harmonique. La couleur 8 serait seule intentionnée. Cette disposition serait mariée au changement de nuance apportée par le clair-obscur coloré.

C'est le stéréoscope qui a conduit Dove à la théorie du lustre. Ce dernier se produit quand il y a une différence de polissure dans les images observées par les deux yeux ou dans les images superposées par le déplacement du regard.

Le changement de nuance dû à l'éclairage se relie au plein air. Il est même des couleurs, tels que les Verts du printemps et les Bleus crûs, qui ne se supportent que grâce au plein air et à tout ce qui le rappelle. Au point de vue de l'éclairage renfermé, Reynolds disait avec raison que le Bleu ne peut pas dominer dans un tableau ; Gainsborough, le peintre du plein air, avait supérieurement raison en opposant à Reynolds son *Bleu boy*.

IV. Les couleurs neutres.

Toute teinte neutre est l'équivalent d'une couleur claire déterminée par sa nuance et par son chiffre. Cependant le nombre total des couleurs neutres est moins distinct que celui des teintes saturées, une même teinte neutre pouvant se prendre assez bien pour le neutre de plusieurs couleurs voisines. Nous avons déjà vu que le clair et l'ombre d'une couleur n'ont pas exactement la même nuance.

L'appréciation de la teinte neutre s'établit surtout par le contraste et peut-être aussi par l'opération du cerveau concourant à la sensation visuelle.

Il est parfois difficile de décider quelle est la teinte neutre qui doit porter le même chiffre qu'une couleur claire précise, la neutralisation d'une teinte pouvant revêtir plusieurs aspects.

C'est ainsi que les Îtalos-Flamands du XVIe siècle, nous montrent des Outremers glacés de Jaune par lesquels ils cherchent à donner à leur coloris une apparente ressemblance avec le Bleu italien. On peut cependant y reconnaître la chaleur de l'outremer.

Dans ce cas et d'autres semblables, ce sera encore l'harmonie générale qui décidera de la couleur; nous pouvons en effet affirmer, en généralisant les observations faites sur les couleurs saturées, que cette harmonie ne peut se trouver que dans la simplicité des rapports établis par les nombres. Quand les couleurs se présentent avec un aspect douteux, elles s'interprètent aisément dans le sens du rapport numériquement simple, chaque fois du moins que la perspective le tolère. Car celle-ci tend à ramener au même plan les couleurs qui sont en rapport simple; le cerveau, agissant par sensation réflexe, joue son rôle dans l'appréciation des couleurs, aussi bien que l'œil. (1) En guise de sensations, il communique à l'œil le tribut de ses illusions.

Helmholtz a établi que notre perception des objets extérieurs diffère de la réalité par deux points. 1°) La sensation réflexe, et l'interprétation, fausse ou illusoire, des données fournies par l'œil; 2°) La sensation incomplètement per-

(1) Nous ajoutons une Note à l usage exclusif de celui qui a étudié la philosophie sans posséder des notions de physiologie. Les savants français donnent le nom de *sensation réflexe*, comme les allemands de *sensation d'origine profonde*, à une sensation improprement dite dont le type est fourni par l'invalide grattant sa jambe de bois. C'est dans ce sens qu'on peut dire avec une certaine vérité en parlant d'un mal de tête d'origine nerveuse, qn'on éprouve une sensation douloureuse dans la tête. Mais il n'est personne qui mette ce genre de sensation sur le même pied que la sensation périphérique qui seule nous relie au nombre extérieur.

çue par défaut d'attention. De sorte que nous ajoutons et que nous retranchons. Régulièrement le cerveau ne fait attention à la sensation que pour autant qu'il peut l'utiliser pour les connaissances des objets extérieurs. On croit assez généralement que c'est l'œil qui voit; c'est une erreur. L'œil ne livre au cerveau que les signes ou symboles des objets dont la libre interprétation est laissée à l'intelligence à laquelle appartient l'appréciation des formes et des distances. C'est pourquoi vingt peintres placés devant un même objet en feront vingt reproductions différentes. La connaissance d'un même objet diffère, par manière de parler, presque autant d'un individu à l'autre, que celle que nous nous faisons, chacun pour notre propre compte, du caractère moral des hommes.

La thèse d'Helmholtz s'appuie principalement sur des constatations faites chez des individus nés avec une cataracte congénitale et ayant recouvert la vue à un âge avancé, à la suite d'une opération chirurgicale. (1)

Je puis, sans sortir de chez moi, montrer l'exemple d'une des plus fortes illusions d'optique qui se puissent rencontrer. J'ai à côté de ma maison une cour fermée à l'est par une grille et au nord par la muraille. Pendant les soirées de l'été, cette muraille jette sur la grille un triangle d'ombre. Or, ici vient le phénomène. Ce ne sont pas seulement les barreaux de la grille qui présentent ce triangle d'ombre; mais tout le paysage vu à travers la grille et même la partie du ciel correspondante. Il s'agit évidemment d'une sensation réflexe qu'aucun raisonnement ne parvient à dissiper, bien qu'on sache à toute évidence que tout le paysage vu à travers la grille soit en plein soleil.

On connaît l'expérience de la bouteille à moitié remplie de liquide. En renversant l'image par un prisme, on croit voir le liquide dans la partie déclive, du côté du goulot. Brucke

(1) Nous avons placé cette note à la fin de la première partie.

et Helmholtz citent des faits analogues qui se rapportent à la perception des formes.

C'est ainsi que chez les coloristes de troisième rang, un coloris faux peut encore se soutenir, grâce au travail du modelé. On arrive à voir les couleurs avec l'œil d'autrui; au lieu d'attribuer la perspective à l'harmonie, on rapporte l'harmonie à la perspective, en intervertissant la relation de cause à effet.

Il est d'usage dans toute l'Ecole italienne et chez Rubens aussi de colorer le ciel d'un Bleu 210 répété d'un plan plus rapproché du spectateur. Dans ce cas, la perspective aérienne n'emprunte pas sa vérité à la couleur, mais à la connaissance que nous possédions antérieurement de la position locale de la voûte céleste.

On se rappelle le changement d'aspect que prennent les couleurs de la nature, d'après qu'on les observe la tête droite ou renversée entre les jambes. Helmholtz donne de ce fait l'explication suivante. Dans la position renversée, on fait abstraction des formes et on prend les couleurs pour elles-mêmes; dans la position normale, on s'attache avant tout à reconnaître les objets; l'attention se détourne de la sensation colorée. Aussi conseillons-nous à l'artiste de renverser son panneau terminé, pour dégager son coloris de l'influence de la forme et de le montrer dans cet état à une tierce personne qui n'aît pas vu la toile dans sa position première, et qui soit par là même plus capable de juger de la perspective chromatique, en dehors de toute interprétation.

L'influence de la sensation réflexe sur les sons est tout à fait établie. Pour un concert de vingt-cinquième rang, le succès dépend grandement du soin apporté à l'impression du programme. Quelle éducation châtiée ne faut-il pas au grand nombre pour acquérir l'attention à la simple perception sensible de la pureté de son dont le culte instinctif décèle le musicien de race? Voir de ses yeux, entendre de ses oreilles, constater une simple sensation est aussi rare que penser par

soi-même. Ce sont du reste des actes qui se rapportent à un même ordre de choses. Qui fait l'un, fera l'autre. (1)

M. Deneffe, professeur à l'Université de Gand, cite le fait suivant. Il fait examiner des pelotons de laine colorée par des ouvriers de fabrique, et leur tient ce langage: « Vous avez encore vu des arbres; vous savez que ces arbres ont des feuilles et ces feuilles une couleur. Maintenant cherchez-moi parmi ces pelotons de laine la couleur semblable à celle de la feuille. » Sur 100, 75 sont incapables de réponse. Il n'est pas question ici de daltonisme; la proportion descend chez les ouvrières enrubannées. La couleur de la feuille est un fait qui certainement a fait l'objet de leur sensation; mais faute d'attention, la sensation n'a pas été perçue. Ne trouve-t-on pas un fait semblable, 95 fois sur 100, chez nos fanfares rurales qui se contentent d'une mauvaise qualité de son, alors que sa bonne qualité est la première et la plus indispensable des conditions d'une bonne exécution, et qu'elle seule peut faire

(1) On nous objecte que penser par soi-même est difficile. Ce qui l'est, c'est de trouver un maître sagace qui le permette et soutienne les premiers pas sans forcer leur direction.

Nous répondons que la connaissance que nous avons des objets extérieurs, de leurs formes et distances sont déjà des pensées. Le plaisir que nous causent les œuvres d'art consiste en grande partie à reconnaître, dans la représentation des objets, l'œuvre humaine de la pensée de l'artiste élisant ses moyens. Ce n'est pas tant l'objet qui nous intéresse, que la manière dont il est vu. Empêcher de penser par soi-même, c'est tuer dans le germe, la sensation qui nous relie au monde externe, en la rendant inutile. C'est le mauvais service que rend un enseignement littéraire faux et de commande, où le professeur s'attache à être saisi par l'élève et renonce à son grand devoir qui est de le saisir lui-même. Annotons qu'une marque de notre enseignement actuel, consiste à nommer d'abord l'objet et à le détailler ensuite par emprunts et oripeaux; alors que sa connaissance doit être le résultat définitif des vues de détails prises dans la réalité. C'est pour ce motif que notre architecture, de quelque nom qu'elle s'appelle, n'est plus pensée. Nous procédons trop par synthèse.

Je suppose un vitrail coloré. Nous commençons par prendre la mesure exacte du contour. C'est seulement par après que nous songeons aux figures à introduire. De là il arrivera que notre vitrail moderne contiendra à côté de bonnes parties, d'autres qui seront à peine un remplissage. Il est à croire que les anciens, quand ils n'avaient pas de quoi étoffer une verrière sans recourir aux emprunts.

valoir l'harmonie et la marche distincte des parties? Il est certain que cette mauvaise qualité échappe à leur attention et par là même à la sensation de ces pseudo-musiciens; sans quoi ils n'oseraient se présenter dans ces conditions. Cependant ne troublons pas leur bonheur béat, puisqu'en dehors de nos illusions, la somme de nos joies est bien petite.

Un de nos professeurs de médecine me racontait un fait analogue. « Je montre à mes élèves la jambe d'un malade : Que voyez-vous à cette jambe? — « Rien, Monsieur. » — Est-elle trop pâle ou trop rouge, trop gonflée ou trop amincie? — « Je ne saurais le dire. » Triste résultat d'une éducation littéraire faite au moyen des Arts et recettes poétiques et qui n'entame pas le fonds de la pensée elle-même. Ce n'est plus qu'un déballage de culs de lampe — culs de rhétorique — sortis de l'arsenal des munitions et s'appliquant sur le fond plat d'une pensée supposée préexistante. Somme toute, ornements d'emprunt sur fond d'emprunt. Parole, témoignage, verbe personnel, nul comme préparation à la nullité de la vie. Nous assistons à la lente décadence d'un enseignement où la littérature n'est plus l'art de penser, de dire et d'écrire en s'élevant de la sensation à l'idée; c'est-à-dire une école de philosophie, mais sous forme analytique. Elle est devenue l'art d'écrire sans penser, n'apportant désormais à l'enseignement supérieur que des élèves chez qui tout le procédé de la pensée est à refaire.

---

la laissaient en verre blanc, ou perçaient l'ouverture de la fenêtre d'après le vitrail et assortissaient le cadre au tableau. Ce qui frappe dans le gothique moderne, c'est le souci de la façade; ce qui est un procédé de la renaissance. Nous bâtissons du dehors au dedans; les gothiques bâtissaient du dedans au dehors. On peut placer sa table de travail près de la fenêtre; mais on peut aussi placer sa table où on le désire et percer la fenêtre par après. L'homme adaptait sa demeure à lui-même. La forme était un résultat. Aujourd'hui elle est devenue un but, parce que nous ne construisons plus en gothique qu'à condition d'imiter. Nous avons perdu le procédé primitif qui consiste à remonter du particulier à l'ensemble. N'y a-t-il donc pas moyen de recueillir les trésors laissés par les âges passés, sans hériter en même temps de leur décrépitude sénile?

Il n'est pas difficile de constater une marche semblable dans l'esthétique de la statuaire essayant de remplacer le style par la composition et une science d'emprunt qui ne ressort pas de l'observation personnelle. (1)

Au milieu des deux, la peinture s'épanouit avec une liberté grandissante d'allure et de style. Mais cette liberté la conservera-elle? Hélas, il y a un point noir à l'horizon, depuis qu'on fait enseigner le dessin à l'école primaire, non par des professionnels qui se seraient contentés de guider la liberté et l'attention de l'élève, mais par l'instituteur devenu artiste au pied de la lettre, grâce à l'intermédiaire du manuel. A peu d'exceptions près, il s'empressera de tisser une férule avec les règles, qu'il confond avec le but. Ce sont des générations entières qu'on corrompt.

N'en avait-on pas assez de l'expérience faite de ce que la musique peut devenir, depuis qu'on s'est imaginé que le premier venu, sachant lire et écrire, était à même d'enseigner, ou pour dire les choses plus simplement, depuis que la musique figure au programme de l'enseignement primaire?

A cet état de choses, nous opposons l'organisation officielle des anciennes Maîtrises, où le *Cantor* était de plein droit maître de chant dans toute école venant à s'ouvrir sur le terrain de la juridiction à laquelle la Maîtrise se rattachait. C'est le secret de la merveilleuse conservation de l'art, à tous les de-

(1) Le style c'est l'annotation de la pensée, plus celle de la manière dont vous êtes arrivé à la pensée. Si vous désirez le style, écrivez non seulement sur ce que vous pensez, mais comme vous pensez. L'analyse réflexe sur ce mode de penser, qui est en vous, constitue la philosophie. Le littérateur est un philosophe en action; le philosophe est un littérateur qui regarde en lui-même. En statuaire, le souci de la reproduction compassée tue le style qu'on retrouve si vivant parmi les incorrections du xvme et du xvime siècle. Les sculpteurs le savent, mais ils n'osent faire autrement par peur du gros public toujours armé du mètre et du compas. Car de même que la représentation que nous nous faisons des objets extérieurs n'est jamais adéquate à la réalité, de même la correction absolue en sculpture parait incompatible avec le style.

grés, depuis Charlemagne jusqu'à la révolution française, pendant dix siècles.

Le maître de musique dans nos écoles d'autrefois était un maître de vocalise et de diction; ce n'était pas le professeur actuel de lecture musicale.

On se faisait très justement l'idée d'un *phonascos* comme d'un être indispensable au soin de la personne; le culte de la voix faisait partie de la toilette. La littérature ne relevait pas seulement de l'esprit. On ne croyait pas savoir lire pour parvenir à rendre en sons quelconques l'écriture de la lettre. On avait conservé l'idée grecque de l'union des neuf Muses. Quand l'enfant entre en classe, on lui apprend en premier lieu à convertir en signes d'écriture les sons que sa mère lui a appris à articuler. Dès lors la langue écrite prend le pas sur la langue parlée qu'elle marque de son empreinte uniforme. La langue parlée est naturellement un chant par suite de la préférence marquée des différentes voyelles à s'émettre dans le haut, dans le *médium* ou dans la grave de la voix. Les vocalisateurs savent cela. Les maîtres d'école devraient le savoir. Nous connaissons même un Programme qui dans la lecture exige le *recto tono*. Le vide créé dans notre enseignement par la disparition du professeur de diction, le *phonascos* des Grecs, se fait sentir jusque dans la syntaxe littéraire : nous avons en Belgique une Académie flamande et savante. La législation de ces Messieurs serait tout autre, s'ils étaient musiciens comme Homère et saint Augustin ou vocalisateurs comme Démosthène et Cicéron. Si la musique, telle que l'entendaient les anciens, ne reconquiert pas son rôle dans l'enseignement, toute la syntaxe croulera par sa base. Nous citons à preuve l'état où en est arrivée la langue savante hollandaise.

Le français doit sa clarté à ce qu'il a toujours été une langue parlée plutôt qu'une langue écrite; et cet avantage, il le doit, non à l'Académie de Richelieu, mais à l'hôtel Rambouillet.

Nous avons parlé de Charlemagne. On sait que Charle-

magne avait d'abord fait venir des livres de l'Italie, et que plus tard, instruit par l'expérience, il importa aussi des artistes et professeurs. Il était du nombre de ceux qui voient de leurs oreilles, et nous ne pouvons pas, en ce vingtième siècle, adresser le même compliment à tout le monde. Il semble que l'expérience aurait dû rester concluante, même pour notre époque où la connaissance de la lecture et de l'écriture est devenue synonyme d'instruction, et où l'instituteur n'est parfois qu'un lecteur plus habile, ayant sur l'élève l'avance d'un revers de page et répétant sur un texte d'histoire, de grammaire ou de chimie, les exercices de dictée, de lecture et de mémoire, dont le Télémaque maintenant disgracié était autrefois le sujet.

On oublie que l'aptitude à lire un livre, autrement que pour l'épeler, est en raison directe de l'aptitude du lecteur à l'écrire soi-même. Balmès a écrit une page pour le démontrer.

La sagesse des peuples a proclamé, dans toutes les langues, l'identité entre *savoir* et *faire*. Il appartenait à notre pédagogie moderne d'organiser une méthode pour arriver à la connaissance par une autre voie que celle de l'opération, et pour créer des savants qui n'ont jamais rien fait et ne feront jamais rien. Je me trompe... Ils enseignent et sont instituteurs. Que les bons me le pardonnent!

Il y a pis que l'ignorance; c'est l'idée fausse, qui comparée à l'ignorance naïve et ingénue est comme la dette insolvable, au front hautain, opposée à la pauvreté honnête; c'est la contre-vérité vide, prétentieuse, pédante et susceptible. Si instruire les ignorants est un acte de miséricorde et de charité, il est permis de croire que faire semblant d'enseigner ce qu'on ne sait pas soi-même n'est ni l'un ni l'autre. Ce sont de fausses valeurs mises en circulation; et où tout cela peut-il nous mener?

Le programme scolaire ne s'est introduit chez nous que vers la fin des années 40. Il y a quelques années, j'aurais pu vous montrer encore un type de l'époque, une survivance d'insti-

tuteur sans programme qui s'était attaché toute sa vie à enseigner ce qu'il savait, tout ce qu'il savait, rien que ce qu'il savait. Aujourd'hui encore où les études primaires sont devenues non le fœtus embryon, mais l'abrégé contrefait des études supérieures, la comparaison resterait instructive.................

... Nous voilà arrivés bien loin à propos des couleurs neutres ou plutôt de l'interprétation à leur donner.

Une autre question serait de savoir quand et où il faut donner la préférence à la couleur neutre sur la couleur saturée. Il est évident qu'une couleur répétée sur un plan différent doit présenter une autre saturation et une autre neutralité. Il nous reste encore à suggérer l'observation suivante. Si vous copiez un Rubens ou un Jordaens très chromatique, s'il s'agit d'une copie en réduction, les couleurs ne peuvent pas être transcrites avec la même saturation. Elles doivent devenir plus vaporeuses, si du moins vous voulez y mettre un cachet artistique; à défaut, vous aurez soin de fixer l'œil sur un coin du tableau en réduction et de l'y maintenir pendant deux ou trois secondes en faisant un écran de la main pour les autres parties; vous ne regarderez celles-ci qu'en y promenant le regard aussi lentement que possible. A cette condition, la copie réduite pourra vous rappeler l'harmonie de l'original. D'une manière très générale, il faut conserver les couleurs très saturées, pour les toiles de grande dimension. Nous indiquons dans notre Dictionnaire-album la manière de neutraliser chaque teinte; ce qui fait que nous peignons constamment avec deux couleurs : la couleur elle-même et sa complémentaire pigmentaire, bien différente de sa complémentaire optique. Ce serait un exercice plus difficile qu'il ne le semble au premier abord, que de copier un tableau en réduction en ramenant exactement ses harmonies au neutre.

V. Le blanc.

Le lecteur pourra se demander si le blanc est une couleur. Autrefois on croyait que le blanc était une sensation complexe et additionnelle qui nous faisait voir toutes les couleurs à la fois. C'est même cette supposition toute gratuite qui a donné crédit à la pseudo-théorie des complémentaires prise pour base du coloris pratique.

Charpentier établit que les termes *blanc* et *couleur* regardent deux ordres de sensations différentes, répondant à deux fonctions distinctes de la rétine. L'interférence des complémentaires démasque le blanc, mais ne le produit pas. Voyez la Revue générale des sciences pures et appliquées, Juillet, 1898. (1)

Le blanc est une sensation simple produite par une réaction naturelle à la rétine. Mais rien n'empêche que cette vibration ne soit synchronique à l'une ou l'autre de nos 128 couleurs. Nous constatons que le blanc aime la société du Bleu italien 210 et de son groupe harmonique indiqué dans la *Table d'harmonie.* Voyez-y 210 à la colonne des 8mes, Rubens n'emploie le blanc pur que sur un même plan avec le Bleu 210. Les Espagnols possèdent aussi ce Bleu qui dans leur Gamme joue un rôle moins important. Les autres Tonalités n'acceptent généralement qu'un blanc teinté de Jaune-orange.

Au point de vue du coloris, nous regardons la teinte thé comme plus incolore que le blanc pur.

---

(1) Il y a une distinction à saisir entre ces deux termes : *lumière blanche et blanc.* Nous donnons le nom de lumière blanche à la sensation causée par un faisceau de rayons collectifs ayant une origine externe, une existence objective et une vitesse déterminée. La vibration qui correspond au *blanc* naît dans l'œil excité et ne semble pas représentée dans le domaine externe de la Physique. Charpentier a d'ailleurs établi que dans certaines conditions la rétine peut présenter des oscillations d'une fréquence de 36 par seconde.

Annexe à la page 144.

L'accord du Blanc et du Bleu est l'accord du Jaune et du Bleu. Le Blanc ou plutôt le Gris se présente dans le pénombre dans les mêmes conditions que le Jaune neutre. Voyez page 47. Il est à reconnaître par la méthode des transpositions que le Blanc et le Gris incolores et absolus employés par les maîtres ne peuvent pas, en se transposant, sauter comme tels d'une gamme dans l'autre. Ils occupent la place d'un Jaune 176 ou voisin ; ils doivent se transposer avec le degré que ce Jaune occupe dans la gamme, et en se transposant devenir couleur. Les Gris strictement incolores ne doivent donc pas s'envisager comme des teintes anodinès passant partout. Tout est couleur, même le Noir.

L'ombre agit sur les couleurs comme un glacis bleu-violet, coloration qui ne peut venir que de l'œil même. Quant au Jaune 176, il est directement ramené au gris, sans passer intermédiairement par une altération de nuance. En ce point il fait exception à toutes les couleurs.

Le Noir agissant à la manière d'un Bleu-Violet, ne pourrait-on pas l'envisager comme un mode de sensation du pourpre de Boll et non comme l'absence complète de toute sensation colorée ?

Les complémentaires. Nous venons de voir que le Jaune 176, sous la réaction de la couleur propre de l'œil, donne à l'ombre le Gris-Blanc. Il y a là deux éléments. Du moment que nous prendrons une autre couleur que le Jaune 176, nous rencontrons trois éléments. Quand nous prenons les complémentaires deux à deux, par couples, et que nous tenons compte de la couleur propre de l'œil, nous n'avons plus deux éléments, mais trois. Il est donc faux que les complémentaires à elles deux produisent quelque chose. D'ailleurs les couples complémentaires ne le sont que pour un degré d'éclairage convenu. Une fois ce degré surpassé, ils vont au Jaune.

Nous sommes portés à croire, qu'il n'y a qu'une seule manière de produire le Blanc au pénombre. C'est l'interférence du Jaune avec la couleur propre de l'œil. Quant aux couples complémentaires, ce sont des variantes dans la manière de produire ce Jaune.

Il a été question quelque part de la difficulté de poser des teintes plates unies sans mélange de céruse. Voici le procédé ? Gélatinisez votre papier. Posez une couche de couleur avec la brosse ordinaire. Faites ensuite usage à sec de brosses rondes tampons employées par la peinture orientale décorative. Ne laissez pas d'augmenter ainsi la collection du Dictionnaire-album surtout en ce qui regarde les teintes neutres. Pour réussir celles-ci, posez d'abord un fond en vif.

Pour les harmonies Jaune-Bleu, voyez page 126 pour les rapports de 12me ; et page 125 pour les rapports de 8me à 10me.

L'harmonie du Blanc et du Bleu pâle est si forte qu'un bleu de ciel ne se détachera jamais sur un magnolia blanc ou sur un pommier en fleur. Sur la toile, il viendra se placer au même plan. Vu dans la nature à travers la floraison du pommier, plutôt que de ne pas se détacher, le ciel bleu du printemps nous donnera l'illusion d'un ton d'acier damasquiné de larmes roses, dont la transparence liquide contraste avec l'ocre pâteuse des fleurs de la terre, encore qu'elles couronnent la cime d'un arbre.

Note de la page 132.

On voit d'ici combien est délicate la fonction du professeur de dessin, et nous ajoutons du professeur de littérature.

Combien doit-il se garder d'écraser l'œil de son élève et d'y substituer sa vision propre ? Gezelle excellait à saisir et à compléter l'idée de l'élève, là où d'autres se seraient contentés d'un « *cela ne signifie rien* » fulminé d'un ton magistral. Ce qui ne signifie rien pour l'un peut signifier quelque chose pour un autre.

Helmholtz pose l'adage suivant : régulièrement nous ne faisons attention à la sensation que pour autant que nous pouvons l'utiliser pour arriver à la connaissance des objets ultérieurs. Une sensation par là même qu'elle a été perçue et recueillie par la conscience de l'élève, prouve qu'elle se relie chez lui à quelque idée du moins confusément entrevue. C'est en quelque sorte son *leitmotif*. Le professeur de littérature peut lourdement détruire tout cet ouvrage, y substituer le sien, et amener l'élève à un verbiage conventionnel, dépouillé de toute constatation sensorielle venant du moi.

Ce ne sera pas un tel élève, qui devenu homme et placé devant les difficultés de la vie, pourra dire : « *Non possumus quæ vidimus et audivimus non loqui.* »

Il est fort possible qu'une éducation littéraire par préceptes amène un résultat plus rapide, de même qu'un élève apportant une copie reproduira certainement quelque chose de meilleure apparence que toute composition propre. Seulement ce résultat sera fallacieux, autant qu'il le serait de juger de la force intellectuelle des élèves, et de leur aptitude à enseigner les autres sur une page apprise par cœur.

Il y a soixante ans les élèves-peintres copiaient beaucoup; aussi en visitant les maisons de peintres formés à cette époque, vous les trouverez remplies de copies. On s'est aperçu que cela ne servait à rien. Les peintres d'aujourd'hui se sont formés sans modèle, d'après l'objet pris dans la nature. C'est seulement après un long travail personnel, qu'on arrive au résultat cherché qui est de comprendre la main des maîtres et d'y surprendre une volonté et une intention distincte des moyens employés.

Or, c'est cette libre élection de moyens choisis par l'âme humaine et disposés par elle pour atteindre ses fins, qui est une des conditions du beau dans les arts.

Disons que ce n'est qu'après un long travail personnel qu'on arrive à faire la part du réalisme et de la convention dans l'œuvre des maîtres. Réaliste pur, en dépit de la meilleure intention et du plus énergique effort, l'art ne l'a jamais été. Mais il a pu être réaliste, en tant qu'on entend par réalisme la réaction contre une con-

vention qui prétend être autre chose qu'une convention. Nous sommes vrais, quand nous prenons toute chose pour ce qu'elle vaut et la convention comme telle. C'est ainsi qu'en choisissant la nature pour motif, nous imitons les maîtres, puisque nous faisons ce qu'ils ont fait; tandis qu'en copiant directement les maîtres, nous ne les imitons aucunement. La première condition pour ressembler à quelqu'un, c'est d'être quelqu'un soi-même et, hors de cette condition, aucune imitation ne peut réussir, quand ce serait la plus noble et la plus élevée de toutes.

Est-il besoin de dire, quelle erreur se rattache à la distinction littéraire du classicisme et du romantisme, de son vrai nom romanisme ou gothicisme ?

N'a-t-on pas dit que Chateaubriand et Victor Hugo sont les auteurs du romantisme ? Autant vaut dire que c'est l'école Saint-Luc qui a bâti la tour de Notre-Dame d'Anvers. Quand on aura écarté cette distinction, on saura donner à l'art un sens moins savamment restreint et le retrouver avec les Allemands dans la réalité de la vie, dans la parole de l'enfant, dans la légende transmise d'âge en âge, dans le *lied* populaire que l'art allemand élève au genre noble, tandis que l'art français méprise la *chanson.*

On peut ne pas aimer le rôle donné aux classiques dans l'enseignement littéraire, sans entrer dans les vues de Mgr Gaume et pour des motifs tout différents de ceux qu'il allègue. Il ne s'agit pas, à notre sens, d'une préférence à accorder aux auteurs païens sur les auteurs chrétiens ou vice-versa ; mais d'instaurer la véritable portée du mot *modèle*, et d'établir la mesure dans laquelle celui-ci peut devenir utile ou nuisible, en suivant la direction prise dans l'apprentissage académique, et dans l'enseignement scientifique universitaire qui depuis trente ans a subi les mêmes transformations. Voyez parmi ses œuvres le rapport de L. Henry sur l'organisation générale des études scientifiques, du 3 mai 1869. La pensée tour à tour intuition, analyse, synthèse, mémoire, a ses métamorphoses de forme, et ce n'est qu'à condition de subir une transformation renouvelée à chaque génération qu'elle conserve et transmet sa vie d'espèce. Que si la synthèse est le repos final dans la vérité, elle n'est pas transmissible comme telle d'un esprit à l'autre ?

DEUXIEME PARTIE

Coloration de la Gamme.

Dans cette partie, nous présentons à l'artiste deux pièces. Ces pièces sont déposées dans le casier qui accompagne ce volume.

La première est une Tablature-gamme en blanc, espèce de palette destinée à recevoir les annotations colorées.

La seconde est une page gommée au revers et offrant un certain nombre de bandes chiffrées. Une seule de ces bandes, prise au choix, doit se découper et se coller sur la première pièce. Ce qui fera trente-deux tablatures-gammes pour les trente-deux bandes.

Les chiffres inscrits sur la bande renvoient au Dictionnaire-album.

La bande chiffrée porte en marge un chiffre romain. Ce chiffre romain est V pour la Gamme espagnole, VII pour la Gamme de Rubens, IX pour la Gamme de Jordaens, XI pour la Gamme japonaise, XIII pour la Gamme de Rembrandt et XXI pour celle des Italiens. Ce chiffre romain est le diviseur

commun de tous les chiffres de la bande, ou du moins de leur *duplicata*. Car, pour avoir partout des entiers, nous aurions dû distinguer 256 ou même 512 couleurs, au lieu de 128.

La Tablature-gamme porte *trente-deux colonnes* situées sous la bande chiffrée quand elle est collée en place.

A l'aide du Dictionnaire-album, le lecteur pourra colorier les trente-deux colonnes en question. Nous fournissons d'ailleurs le modèle d'une exécution colorée à degrés différents.

Quelqu'un pourra nous demander pourquoi nous ne fournissons pas au commerce des Tablatures toutes coloriées.

Nous donnerons deux motifs. D'abord, il est des artistes qui préfèrent colorier seize colonnes seulement, en laissant au jugé le soin de déterminer la couleur intermédiaire. Ensuite, la Tablature-gamme ne sera jamais qu'un aide-mémoire. L'œil n'est pas fait pour voir tant de couleurs à la fois, ni pour les voir placées dans l'ordre du spectre.

Ce qui gène surtout l'œil dans nos Tablatures-gammes coloriées, ce sont les Relatifs, annotations précieuses, mais qui dans la situation où elles se présentent, offrent tous les inconvénients dont nous parlerons plus loin sous la rubrique des Conjonctions et des Van Orleyismes.

La Tablature-gamme ne peut servir à autre chose qu'à un rappel ou à un enregistrement des couleurs que l'artiste ne peut connaître que pour les avoir vues ailleurs et maniées dans leur pâte. Il est donc de l'intérêt de l'artiste de colorier lui-même la Tablature-palette de son choix.

On peut nous demander avec raison pourquoi nous ne qualifions pas la Gamme de l'Ecole française moderne. Nous répondons que sa coloration, comme la mode française en fait de costume, présente plutôt un caractère cosmopolite. Il n'y a plus que le Turc qu'on reconnaisse à son habit, et encore la distinction se résume au simple fez.

Paris lui-même prend plutôt le caractère de capitale mondiale que de celle de la France. Notre Vanaise peint avec les couleurs de Velasquez, Alfred Stevens peint avec celles de

Rembrandt ; toutes ces distinctions d'écoles sont destinées à devenir des anachronismes.

En parlant de Stevens et de Rembrandt, je vous dirai que je suis beaucoup plus sur du premier que j'ai analysé avec le secours d'Henri et de Mme Arden que du second que je n'ai pas vu tout entier. Si je venais à me tromper sur ce point, les conséquences ne seraient pas bien formidables ; il y aurait simple erreur de voie ; car Rembrandt a sa tonalité, et la Gamme Bleue XIII en est une également. Si ce n'est pas la sienne, c'est qu'il en a une autre, et cette autre est en magasin.

Il me reste à dire que j'ai une idée trop haute de mon sujet, pour avoir un moment l'illusion de l'avoir achevée dans mon livre. Je puis recommencer à écrire là-dessus sans l'achever davantage. Un livre achevé ne vaut rien : il ne laisse rien à faire à ceux qui lisent. Ce n'est pas la possession de la vérité qui donne le bonheur, c'est sa recherche. Je ne désire pas que des lecteurs qui ne font que lire, mais des collaborateurs et au besoin des correcteurs. Car il est presque impossible que moi qui communique au monde intellectuel par l'intermédiaire du vent et de la brise, plus rarement par la poste, j'aie pu établir tous les faits avancés avec une certitude égale. Je serais même heureux s'il y avait des fautes, et que ces fautes, ce fut vous, ami lecteur, qui les trouviez. Cela vous ferait mordre et je m'empresserais de vous passer mes habits de travail et de vous installer à mon bureau, profitant de la circonstance pour reprendre mes aises.



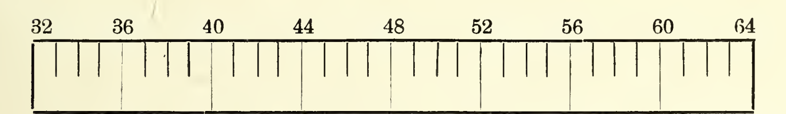
ANNOTATIONS

SUR CETTE DEUXIÈME PARTIE

Cette deuxième partie pourrait se réduire aux lignes qui précèdent. — Nous ajouterons quelques commentaires que le lecteur pourra lire ou passer à son gré.

I. Qu'est-ce qu'une gamme?

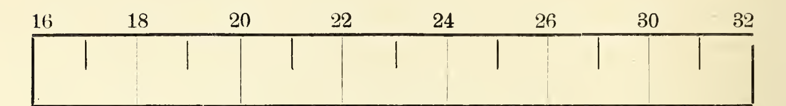
Une Gamme est une série de trente-deux couleurs dont les nombres de vibrations se suivent comme 32 est à 33, 34, 35 etc., jusqu'à 63. Quant à 64, il est supposé être l'octave et la répétition de 32.



II. Quels sont les degrés ou intervalles de la Gamme?

Nous remarquons que la Gamme des grands maîtres possède au grand complet trente-deux degrés ou divisions. On peut en désirer plus ou moins.

On peut en désirer moins. Si vous désirez une Gamme de seize degrés seulement, biffez tous les impairs de la division in-32. Divisez par 2 tous les chiffres pairs. Vous atteindrez par cette opération la Division in 16.



Si vous désirez une Gamme de huit degrés seulement, répétez la même opération et vous obtiendrez la Division in-8.

8 9 10 11 12 13 14 15 16

Vous pouvez même obtenir une Division in-4. Dans un cours professionnel, on fera bien de commencer par la Division in-8.

Remarquez que dans ces différentes Divisions in-32, in-16, in-8 et in-4, tous les *duplicata* désignent un seul et même degré et une même couleur. Aussi disons-nous indifféremment le 48me, 24me, 12me ou 3me degré, ou plus simplement la 48me, la 12me.

On peut en désirer plus. Si vous désirez plus de trente-deux intervalles, doublez tous les chiffres et intercalez les impairs à mesure qu'ils arrivent. Vous obtiendrez ainsi la Division in-64 allant de 64 à 128. Cette Division se retrouve parfois dans les fleurs.

III. Combien de Gammes différentes y a-t-il?

Nous distinguons trente-deux Gammes principales et nettement distinctes. Ce sont ces Gammes que nous donnons inscrites sur les bandes chiffrées.

Cependant nous avons 128 couleurs et rien ne nous empêche de poser successivement sur chacune d'elles le terme 32 du rapport 32 à 33, 34 etc. Nous pouvons de cette manière obtenir les 128 Gammes dont la Table d'harmonie présente le rudiment.

Ce serait un spectacle attractif au plus haut degré qu'un tableau qui serait transposé dans ces 128 Gammes. Plus nombreuses seront les transpositions différentes, plus l'œil sera excité, plus la sensation de la couleur deviendra féerique et étincelante à un degré dont aucune description ne saurait donner l'idée.

IV. L'analyse

L'analyse d'un tableau renferme deux opérations. La première consiste à en reconnaître la Gamme; la seconde à assigner à chaque teinte le degré qu'elle occupe dans cette Gamme.

Pour ce qui regarde la première opération, le lecteur trouvera déjà la tâche à moitié accomplie par la détermination des cinq Tonalités affectées au coloris espagnol, Rubens, Jordaens, Rembrandt et italien. D'ordinaire, il suffira de comparer les Tablatures-gammes au tableau pour en reconnaître la Tonalité. Nous avons d'ailleurs annoté à la Table d'harmonie les groupes caractérisant chaque Gamme. On cherchera avant tout à reconnaître les couleurs d'un même plan pour y chercher la présence possible d'un Relatif.

Les Gammes ne diffèrent pas seulement par leur 8me ou 32me, mais aussi par leur 12me, leur 10me et 14me qui forment chaque fois les notes calmes de la Tonalité.

C'est ainsi que le Bleu d'outremer reste tranquille chez Jordaens où il constitue la 12me. Par contre, il devient brillant et dur chez les Italiens où il est 41me.

Néanmoins il arrivera que pour déterminer la Tonalité d'une toile, il faille recourir à la Table des Conjonctions que nous donnons dans l'édition de 1900 à la page 150.

Outre nos Tablatures-gammes de 32 degrés, nous engageons le lecteur à se colorer une gamme réduite à la Division in-8 sans cases blanches intermédiaires et surmontée d'un cercle coupé en quatre et coloré par 8, 10, 12, 14.

10	12
8	14

Rien de plus utile que cette carte pour se créer l'intuition d'un coloris dont elle réunit les éléments de fonds.

Nous avons parlé ailleurs des familles botaniques. Voyez l'édition de 1900. Chacune a sa Gamme, comme chacune a sa ligne. Pourquoi ne pas s'entourer des sympathies discrètes de la famille botanique dont vous reproduisez les couleurs et qui reproduit les vôtres ?

V. La Transposition

Les différentes Gammes jouissent d'une propriété remarquable dont il nous reste à parler. Un coloris constitué par les mêmes degrés, donne une perspective similaire, indépendamment de la couleur de ces degrés, qui varie nécessairement d'une Gamme à l'autre.

La transposition suppose trois opérations.

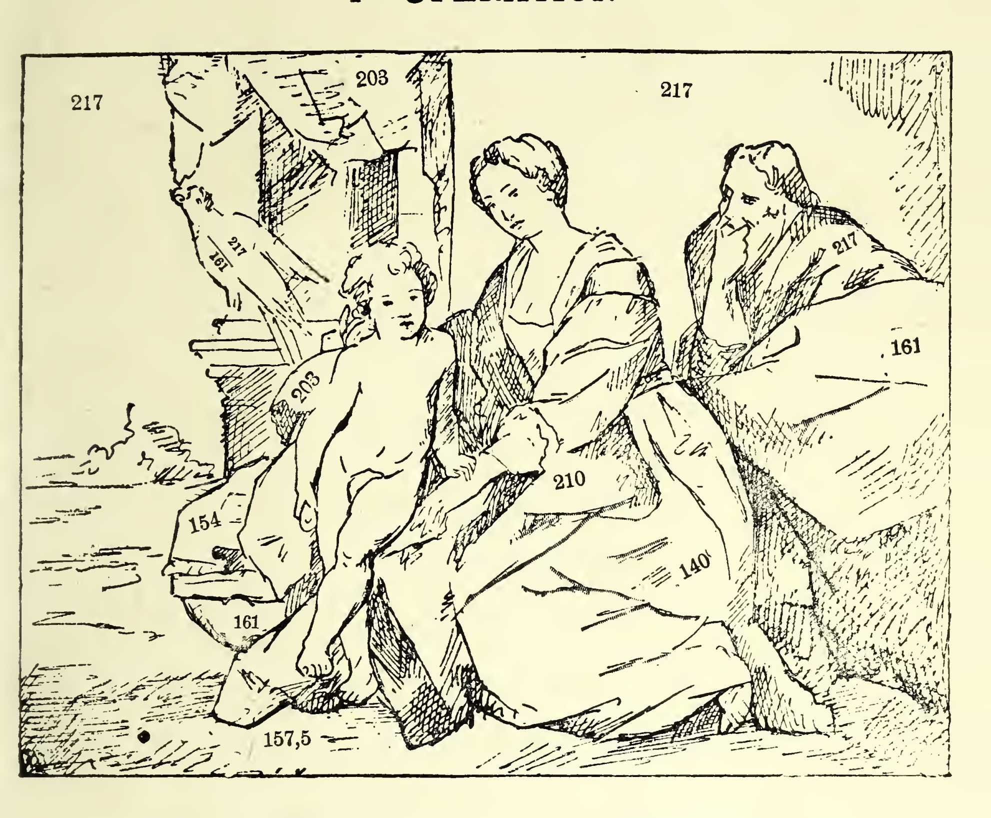
Iere *opération.* L'analyse des couleurs d'un tableau et leur annotation en chiffres conformes au Dictionnaire-album, renseignés d'ailleurs sur la Tablature-gamme.

2me *opération.* L'annotation des couleurs en degrés de la Gamme. Ces degrés constituent un langage général s'adaptant à toutes les Gammes.

3me *opération.* La traduction de ces degrés en chiffres et couleurs correspondantes dans la Gamme où vous désirez transposer.

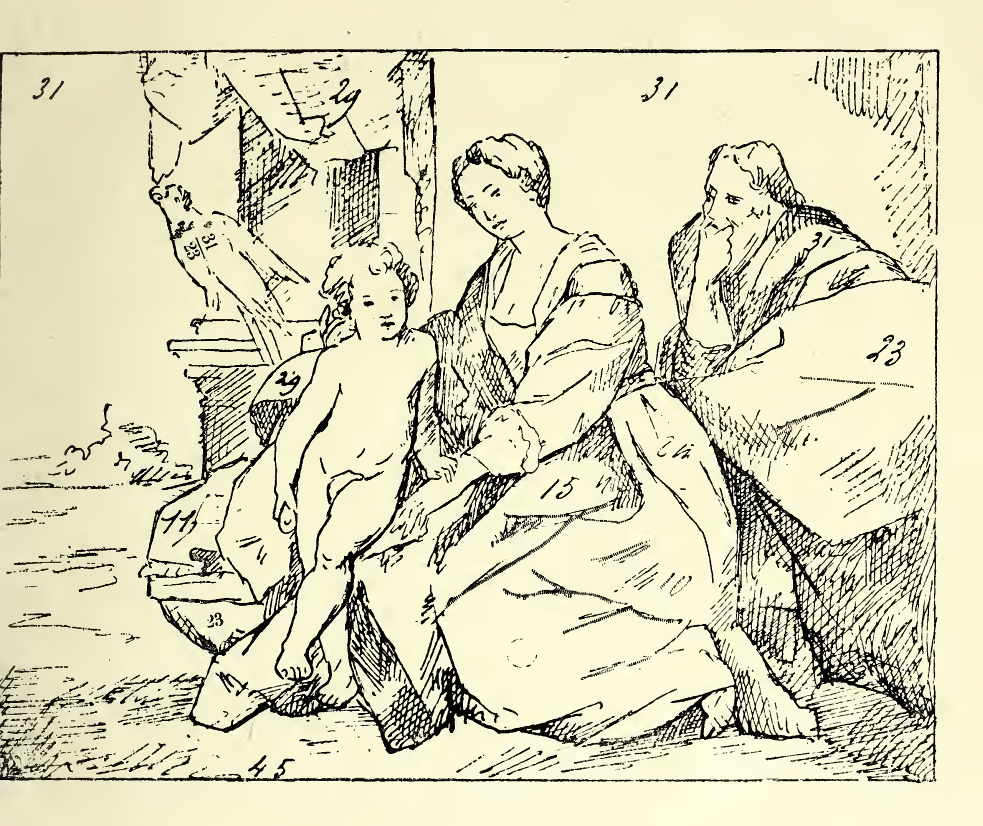
Donnons de ces trois opérations un exemple pratique.

1re OPÉRATION



Ecriture des couleurs de l'original en chiffres conformes au Dictionnaire-Album. Au sujet de l'analyse que nous donnons et qui s'écarte dans un détail de l'original, voyez la 3me partie. (p. 180)

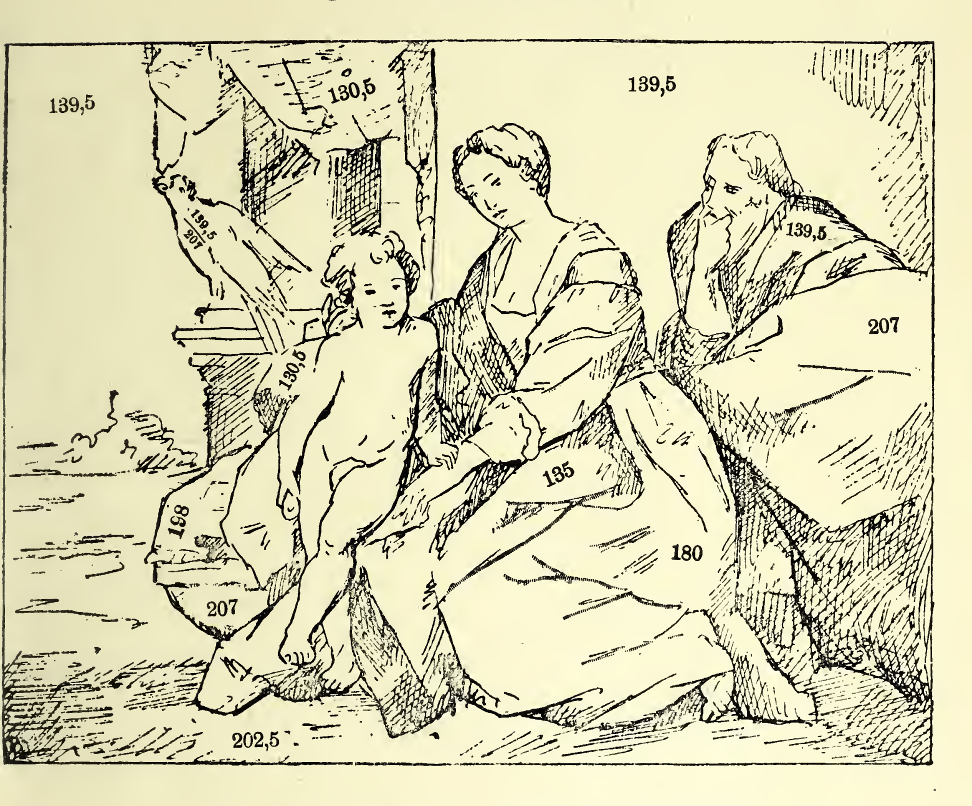
2me OPÉRATION



Annotation en degrés de la Gamme.

Notre analyse est également libre en ce qui regarde la couleur du fond, qui, dans l'original, paraît être une répétition du 15 très neutralisé.

3me OPÉRATION



Transposition faite dans la Gamme de Jordaens
donnée par les multiples de IX.

Chez celui qui l'exécute, la transposition offre un intérêt qui n'est comparable qu'à cette sensation particulière qu'éprouve le photographe au moment où il retire du bain l'épreuve cessant d'être invisible. On se sent impatient de finir le tableau Au moment de poser la dernière teinte qui doit décider de l'harmonie générale, on est tenté de répéter avec le fabuliste : « *Que seras-tu, dieu, table ou cuvette?* »

Il est aisé de prévoir un grand succès à la transposition comme peinture d'agrément. Mais à cet effet, la gravure du tableau devra s'éditer sur papier gélatiné. Le travail ne devant pas durer, nous indiquons un procédé *(alla-prima)* emprunté aux décorateurs et qui réserve le blanc du fond : poser un fond clair, uni et enlevé au torchon; poser ensuite les ombres et les forces; après dessiccation, achever par glacis. Plus d'un tableau de Rubens a été peint ainsi.

Le sujet à transposer doit contenir un minimum de carnations et de feuillage. Le ciel de l'original peut se transposer avec son degré en se neutralisant. Mais il peut aussi se teindre d'une couleur répétée de l'arrière-plan ou encore d'un nombre premier indiqué par la Gamme.

Pour ce qui est des carnations, si le plan de la carnation est occupé par un Relatif, prenez un Rouge de ce même Relatif; mais en tenant compte des deux lois que nous rencontrerons plus tard sous les noms de Conjonction et de Van Orleyisme. Vous pouvez aussi élire un Rouge pris parmi les nombres premiers. L'école italienne possède un Rouge qui complète son Relatif de 10me; c'est la 25me, un vermillon anglais.

Du reste, ce n'est pas le défaut de Rouges qui embarrasse, puisqu'ils donnent les degrés les plus nombreux dans toutes les Gammes. Vous ramènerez autant que possible les carnations à la perspective en les supposant roses ou brunes selon que le Relatif peut le demander et sans vous attacher à copier en ce point la nature.

Dans les degrés, il faut distinguer entre les nombres pre

miers et leurs multiples; nous ne connaissons pas d'exemple où un multiple isolé soit employé sans son nombre premier. Nous ne connaissons pas non plus d'emploi de la 8me ou 32me. Ce dernier cas a été étudié à la page 52, ligne 20, de l'édition de 1900.

VI. Le Relatif

Le relatif est un groupe de couleurs prises dans la Gamme et présentant entre elles un rapport numérique simple; ce qui entraîne leurs qualités concordantes. En effet, tel rapport entre les nombres, telle harmonie entre les couleurs. La pureté d'intervalle la plus étroite, et l'harmonie la plus stricte est présentée par le rapport de 8 à 12 ou, ce qui est la même chose, 32 à 48. Ce rapport se retrouve sous les expressions suivantes formulées dans les degrés de la Gamme :

8-12
10-15
12-9 ou 18
14-21
9 ou 18-27
11-33
13-39
15-45
17-51
12-57
21-63

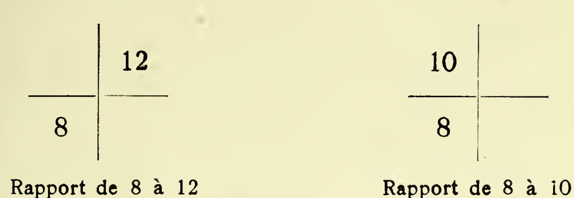
De très près suit l'harmonie du rapport 4 à 5 ou 8 à 10, aussi exprimable par 32 à 40.

Ce rapport se retrouve entre :

8-10
12-15
10-25
14-35
9 ou 18-45
11-55
13-65 ou 32 1/2

Ces notions sont assez importantes pour le coloriste pour mériter une attention spéciale.

Elles sont du reste indiquées sur la Tablature-gamme, sous la forme suivante :



Rapport de 8 à 12 — Rapport de 8 à 10

Propriétés du Relatif. La propriété du Relatif est de se maintenir sur un même plan. Le Relatif est l'auxiliaire le plus puissant que la nature fournisse au peintre, pour lui permettre de lutter contre d'autres avantages, qu'elle semble s'être jalousement réservée pour elle seule. Parmi ces derniers nous nommons la vision binoculaire et le déplacement du spectateur, dont la copie directe de la nature sera toujours impuissante à rendre l'effet.

C'est commettre une faute de coloris que d'éparpiller les couleurs du Relatif sur des plans différents. Cette faute se retrouve dans toute l'Ecole ombrienne.

Liste du Relatif du 48me, 12me, ou 3me degré.

Ce Relatif porte son nom parce qu'il est constitué par les Multiples de 3. Quant à 48 et à 12, ces expressions sont en qualités de *duplicatas*, synonymes ou Octaves du 3me degré. Ce dernier, à proprement parler , appartiendrait à la Division in-4

3me ou 12me	degré
9me	»
15me	»
21me	»
27me	»

33me	degré
39me	»
45me	»
51me	»
57me	»
63me	»

Comme on le voit, ce Relatif est plus fourni que les suivants.

Liste du Relatif de 10me

Ce Relatif porte son nom parce qu'il est constitué par les Multiples du 5 dont 10 est le duplicata ou octave.

5 ou 10me	degré
15me	»
25me	»
35me	»
45me	»
55^{em}	»
65me	»

La 65me ou 32 et demi peut compter comme couleur, à cause de la grandeur de l'intervalle 32-33.

Liste du Relatif de 14me

Ce relatif porte son nom par ce qu'il est constitué par les Multiples de 7 dont 14 est le duplicata ou octave.

7me ou 14me	degré
21me	»
35me	»
49me	»
63me	»

Liste du Relatif de 9me

Ce Relatif porte son nom parce qu'il est constitué par les Multiples de 9.

9me degré
27me »
45me »
63me »
81me »

Quoiqu'appartenant à la Division in-64, et non à la Division in-32, la 81me ou 40 et dem. peut s'employer quelquefois en société de 27, à cause de la simplicité du rapport 27-81. Mais alors il faut éloigner tout danger de la confondre avec la 10me ou 40me.

Liste du Relatif de 11me

11me degré
33me »
55me »

Liste du Relatif de 13me

Ce Relatif est constitué par les Multiples de 13.

13me degré
39me »
65me ou 32 1/2

Liste du Relatif de 15me

Ce Relatif est constitué par les Multiples de 15.

15me degré
45me »

Liste du Relatif de 17me

17me degré
51me »

Liste du Relatif de 19me

Ce Relatif est constitué par les Multiples de 19.

19me	degré
57me	»

Liste du Relatif de 21me

Ce Relatif est donné par les Multiples de 21.

21me	degré
63me	»

VII. La Conjonction.

En comparant les listes données au paragraphe précédent, on voit qu'un même degré peut appartenir à deux Relatifs. Il forme entre eux un élément commun que nous nommons *Conjonction.*

Entre les deux Relatifs de 12me et de 10me (lisez 3me et 5me), nous rencontrons pour Conjonction 15 et 45.

	15
10	

Relatif de 10me

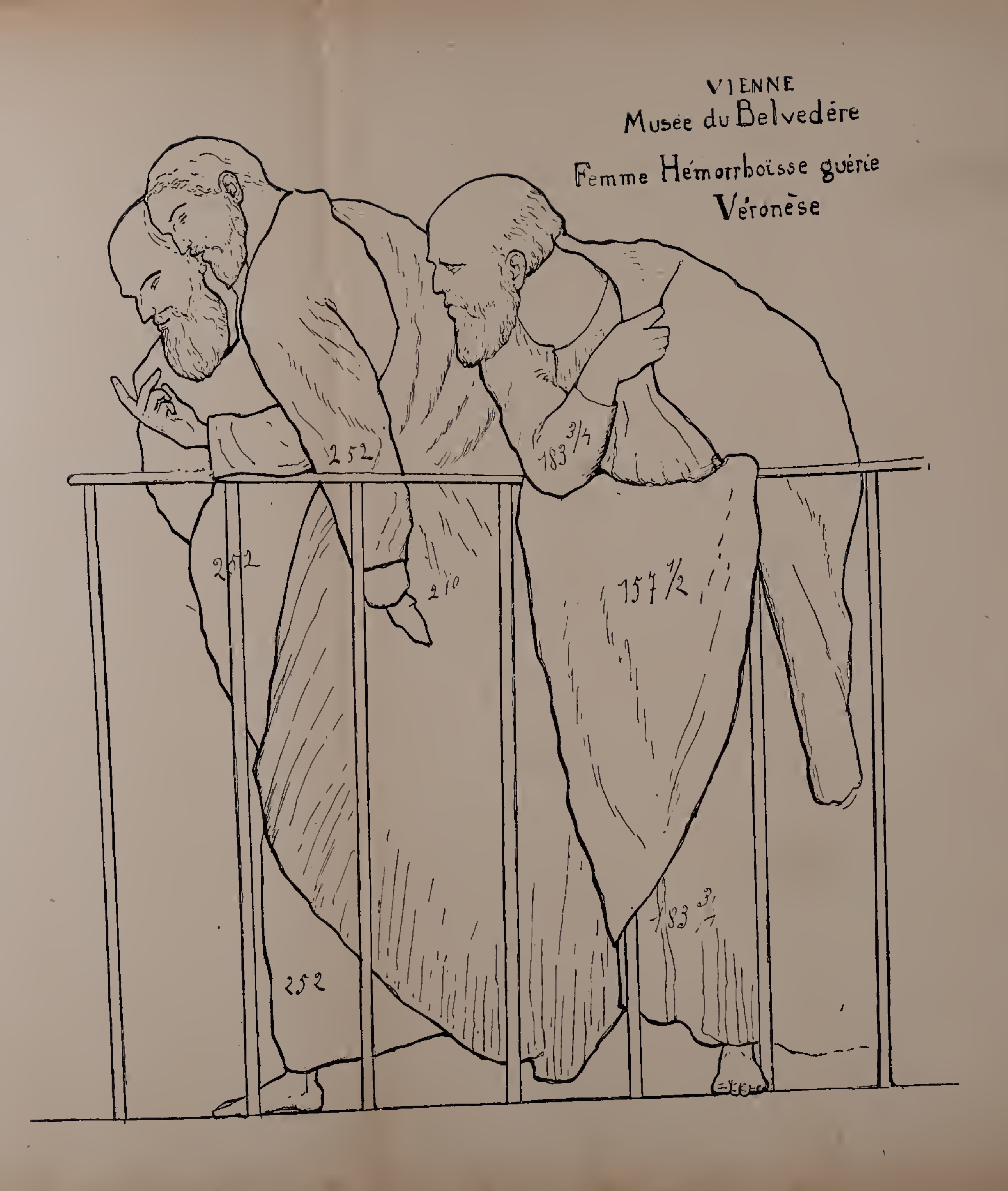
15	
12	

Relatif de 12me

Entre les deux Relatifs de 12me et de 14me (lisez 3me et 7me), nous trouvons 21 et 63.



Relatif de 12me Relatif de 14me


VIENNE
Musée du Belvedére
Femme Hémorrhoïsse guérie
Véronèse
252
183 3/4
252
210
157 1/2
183 3/4
252

Entre les deux Relatifs de 10me et de 14me (lisez 5me et 7me), nous rencontrons pour Conjonction 35.



On a là trois couleurs : la *Conjonction*, qui est le Multiple commun et les deux nombres qui sont ses facteurs. On peut placer la Conjonction sur un troisième plan distinct de celui ou de ceux occupés par les deux facteurs.

On peut encore porter la Conjonction sur un même plan avec un de ses diviseurs et reléguer l'autre ailleurs. Mais dans tous les cas, ces trois couleurs se tiennent difficilement sur un même plan.

Un exemple de Conjonction bien traitée se voit dans la *Femme hémorroïsse* du Véronèse, qui se trouve à Vienne au musée du Belvédère.

Il y a ici deux relatifs en présence ; le Relatif de 12me avec 252, 157 ½ et le Relatif de 10me avec 210, 183 ¾ et 157 ½. Entre les deux, le Jaune-Souci 157 ½ forme conjonction. Aussi le peintre a-t-il soin de marquer le plan différent où il porte la Conjonction, en l'étalant sur la balustrade qui abrite derrière elle les autres draperies.

VIII. Le Van Orleyisme

Nous avons donné plus haut la liste des éléments de chaque Relatif. Combien faut-il réunir de ces éléments pour caractériser un Relatif ? Il suffit de deux. C'est cette suffisance de deux éléments, qui conduit, si on n'y prend garde, à une faute grossière. Nous l'avons nommée Van Orleyisme,

d'après les Bernard Van Orley de la cathédrale de Bruges, sans intention d'étendre cette tare à toute la lignée des peintres qui portent le nom de Van Orley.

Dans l'emploi de deux Relatifs, naturellement disposés sur deux plans différents, il peut se présenter dans le premier relatif *un élément, une theilfarbe*, et dans le deuxième Relatif *un autre élément*, qui, réunis, constituent à eux deux un troisième Relatif. En voici un exemple :

15	9
12	

Relatif de 12me

35	21
14	

Relatif de 14me

Nous avons d'une part 15 et d'autre part 35 dont la réunion constituera le Relatif de 10me. C'est le Van Orleyisme.

	15
10	35

Relatif de 10me

Il est clair qu'il faut sacrifier l'une ou l'autre des deux couleurs et la remplacer par autre chose. Dans ce cas, on pourra substituer à la 15me ou 30me, la 31me qui est un nombre premier.

Voici un autre exemple :

15	9
12	21

Relatif de 12me

25	15
10	35

Relatif de 10me

Si j'emploie 21 réuni à 35, j'amène d'une façon indirecte le Relatif de 14me.

35	21
14	

Relatif de 14me

En traitant deux Relatifs, n'amenez jamais de part et d'autre deux éléments qui aient un facteur commun.

IX. Caractère esthétique des différentes gammes

Les Gammes primordiales, comme celle qui est donnée par les Multiples de I, ont cette expression de plénitude et de calme richesse que donne la pleine possession de soi-même. La Gamme I est vraiment majestueuse. Les Gammes prennent un caractère brillant, fringant, presque dur, à mesure que leur chiffre romain s'élève dans l'ordre des nombres. Quelques-unes présentent une douceur élégiaque et onctueuse. Mais ces caractères peuvent se modifier par la prépondérance du Relatif employé; d'ailleurs les Gammes primordiales ont un Relatif commun entre elles.

Les relations harmoniques de la musique présentent un caractère analogue, mais qui ne se manifeste qu'au moment de la modulation ou de l'échange des Tonalités. Isolée, chaque. Tonalité musicale revêt un caractère absolu, bien qu'elle puisse devoir quelque chose au tempérament du clavier, qui n'est jamais parfaitement égal, malgré ce que Bach en ait dit.

On a dit que la couleur donne des idées; il est permis d'y trouver plutôt une sentimentalité qui n'est pas sans établir un rapport entre la ligne et la Tonalité.

Si nous prenons devant nous la Gamme Jacinthe de Rubens, qu'on retrouve dans les lis, les jacinthes, les tulipes,

dans les couleurs du paon, du faisan et du coq domestique, on ne saurait y méconnaître un caractère de magnificence un peu sombre et de pompeuse affirmation, qui n'a pas beaucoup à perdre pour dégénérer en vulgaire inélégance. L'exubérance paraît être la note de cette Tonalité; et qui dira la part de son influence sur les carnations de Rubens?

On connaît la famille botanique des Personées ou Scrofularinées, dont il ne faut pas chercher le type parmi les plantes de fenêtres dont le port ne se développe pas assez librement. Pourrait-on y méconnaître un caractère de chatoyante et cependant discrète élégance qui rappelle la manière de Rembrandt et, en tenant compte de la différence du tempérament, celle d'Alfred Stevens. La Gamme espagnole a pour elle la gloire plutôt radieuse que majestueuse.

Celle de Jordaens, de Teniers, de Florimond Van Ackere exprime la jovialité gracieuse et mâle qui devient assez facilement trivialement bourgeoise chez les maladroits. La Gamme Jaune japonaise a l'élégance belle; la Gamme Vert inusitée est calme, réfléchie et profonde, couvant la vie.

Nos peintres de fleurs, comme Daniel Seghers, peignent des guirlandes et des bouquets dans des vases, ou mieux des vases portant des fleurs. Je voudrais absolument supprimer le porte-fleur. On a même vu un tableau intitulé «*the glory of summer*» dont la pièce principale était un pot à fleur en terre rouge.

Mais quel est celui qui saura traduire l'union vitale entre la ligne et la Gamme, puisqu'il paraît avéré que chaque famille botanique a l'une et l'autre en propre? L'étude des plantes sur pied semble le meilleur moyen d'apprendre à penser en couleurs. Il est fort possible que l'artiste n'ait pas plus le choix de sa gamme qu'il n'a celui de son style.

Certaines Tonalités présentent une relation entre elles. Il est telle Tonalité qui peut se considérer tout entière comme le Relatif d'une autre. C'est ainsi que la Gamme italienne et le Relatif du 12me de Rubens ne sont qu'une seule et même

chose. Aussi ne faut-il pas s'étonner de l'analogie constatée entre les deux coloris.

Chaque fois que le chiffre romain inscrit en marge est un multiple, la Tonalité toute entière est le Relatif d'une ou de plusieurs autres qui seront indiquées par leur chiffre romain; ce dernier sera un diviseur du dit multiple. Mais il est évident que ce caractère de Relatif ne se montre que dans l'occurrence de deux gammes sur un même panneau.

Comparons, avec la première Tonalité (chiffre romain I), la liste des trente et une Tonalités qui suivent. Nous verrons que chacune d'elles n'est qu'un Relatif développé sur un degré de cette première et fondamentale Tonalité, en commençant par le 12me ou 48me degré qui est 192.

Le coloriage de la première Tonalité vous offrira la plus grande facilité. Il n'y a qu'a copier de proche en proche les couleurs du Dictionnaire-album. Celui-ci n'est que la collection des couleurs de la Tonalité I, présentée ici à raison d'une couleur par page, réunie là sur une seule Tablature-gamme. Notre liste de 128 couleurs elle-même n'est que la reproduction de cette Tonalité à l'état de Division in-128, allant de 128 à 255.

Il ne sera pas hors de la matière d'annoter ici les Tonalités que nous avons pu reconnaître dans quelques familles botaniques, heureux si nous pouvons procurer à nos lecteurs une source de joie fidèle dans l'observation des fleurs. Il est évident que ces études sont à retoucher, autant qu'à compléter. Il est également à remarquer que les fleurs peuvent présenter la Division in-64 et qu'elles doivent se prendre, ainsi que leurs feuilles, aussi fraîches que possible et parfois avant leur éclosion.

Tonalité Orange V. L'ordre des Préhenseurs qui comprend les Psittacés et les Perroquets.

La famille des Gesnériacées, qui renferme pour genres le Gloxinia, le Gesnéria, l'Achimène.

La famille des Rosacées qui comprend la Rose, la Potentille, la Quintefeuille et tous nos fruits de table à noyau et à pépin.

La famille des Azalées et des Rhododendrons.

La famille des Papavéracées avec le Pavot, l'Escalotzia, le Coquelicot.

Les Fumariacées : la Dyeletra ou cœur de Marie, et la Co rydale.

Les Balsaminées.

Les Cactées. Les Crucifères et Quarantaines.

Tonalité Jacinthe VII. L'ordre des Gallinacés et des Passereaux (non compris les syndactyles).

Tout le groupe des Liliacées : Jacinthe, Tulipe, Lis, Hémérocale, Muscari, Crocus, Iris, Glaïeul. Les Commélinées et les Orchidées.

Tonalité Rouge IX. Les Pensées-violettes, les Labiées et Borraginées; les Pervenches; les Campanulacées; les Lobéliacées; les Polémoniacées qui donnent le Phox; les Solanées qui donnent le Pétunia et le Tabac, et dont les plus belles variétés sont malheureusement des plantes de serre.

Tonalité Jaune XI. Les Portulacées et les Bégonias. Les Renonculacées. Le coloris japonais.

Tonalité Bleu XIII. L'ordre des Grimpeurs ou Passereaux syndactyles. La famille des Scrofularinées : Digitale, Mimule, Muflier, Gueule de lion, Penstémon, Salpiglosse, Calcéolaire, etc.

Tonalité Rouge clair XVII. Les OEillets et les Fuchsias.

Tonalité Rouge orange XIX. Les Capucines et les Géraniums. (entre violettes

Tonalité italienne XXI. La famille des Composées : Dahlia, Cinéraire, Reine-Marguerite, Zinnia, Bleuet, Souci, Rose d'Inde. Les Primevères et les Verveines.



TROISIÈME PARTIE

L'Emploi de la Gamme

D'APRÈS LES MAITRES

Pour l'étude de cette troisième Partie, nous avons besoin de deux choses : d'un tableau bien coloré et de la Tablature-gamme marquant en degrés les couleurs de ce tableau.

Nous conseillons de commencer cette étude par l'Ecole italienne dont la Gamme nous est donnée par les Multiples de XXI. C'est l'école la plus facile à analyser.

Nous rappelons ce que nous avons dit du Relatif. A part l'Ecole vénitienne, les Italiens n'ont pas l'intuition du Relatif et commettent la faute de l'éparpiller dans leurs différents plans.

Par contre l'Ecole vénitienne peut présenter des difficultés à cause de ses tons plus neutres qui laissent parfois quelque hésitation. On tâchera de se rendre compte de la perspective chromatique du tableau, en se demandant si un même plan n'offre pas un Relatif.

Si le tableau est bien analysé, vous pourrez le reconstituer d'après l'annotation des degrés que vous aurez prise. Il est aisé de comprendre combien d'avantages renferme une telle manière de copier au moyen d'une ligne et de quelques notes

chiffrées. La reconstitution du tableau devient un travail actif où vous laisserez de côté bien des choses secondaires.

Il est vrai qu'avec ce procédé vous ne reproduirez pas la manière du maître. Mais il n'y a là qu'un gain; car vous pourrez ainsi tirer d'un tableau tout l'avantage à extraire, puisqu'il n'y a pour vous qu'une seule manière qui soit bonne, et que c'est votre manière individuelle que vous ne pourrez que gâter en copiant, fut-ce un chef-d'œuvre.

La preuve d'une bonne analyse s'établit par la transposition dans une autre Gamme. La toile transposée doit y conserver sa perspective. Que si le tableau est inexactement analysé, cette inexactitude se répétera d'une manière toujours parallèle dans la perspective de ses différentes transpositions. A ce point de vue, une analyse inexacte pourra toujours servir à l'étude. Rien d'ailleurs ne vous oblige à vous arrêter à une analyse exacte, pourvu que le coloris soit bon et que ses lois soient observées, principalement en vue d'éviter 1° la répétition d'une même couleur sur un plan différent, ce qui rend le coloris moins clair, et lui prête parfois une expression mélancolique; 2° l'éparpillement du Relatif; 3° la Conjonction non surveillée; 4° le Van Orleyisme. Il y a d'ailleurs bien des façons de colorer une même toile.

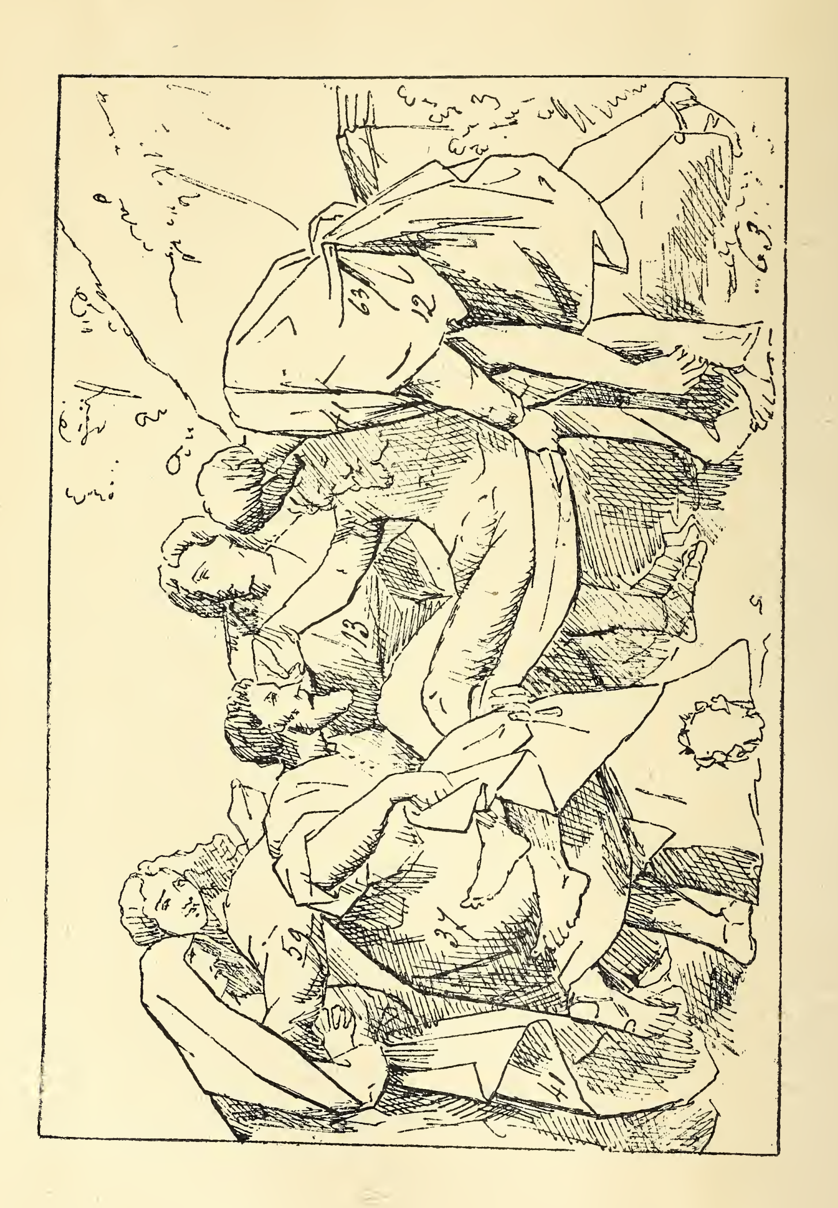
1er CAS

Tableau sans Relatif

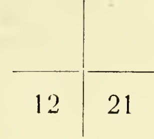
Nous commençons par étudier un premier cas, celui où les couleurs se présentent sans Relatif. Nous trouvons un exemple du cas, dans la mise au tombeau du Titien

Nous y trouvons la liste des degrés suivants :

41 29 37 13 12 ou 3, 63



Ce sont tous nombres premiers. Dans le cas, la perspective est uniquement conduite par le modèle et par le dessin. Y aurait-il une relation entre le cas et l'austérité du sujet? Le ciel est répété de 41, selon l'habitude des Italiens de rester dans le Bleu de l'avant-plan. Un coup d'œil sur la Tablature-gamme vous présentera plusieurs Bleus à choisir : 42 ou 21, 43, 44 ou 11. Mais vous ne prendrez pas 21, à cause de sa relation avec la 12me de l'avant-plan.



Relatif de 12me

2me CAS

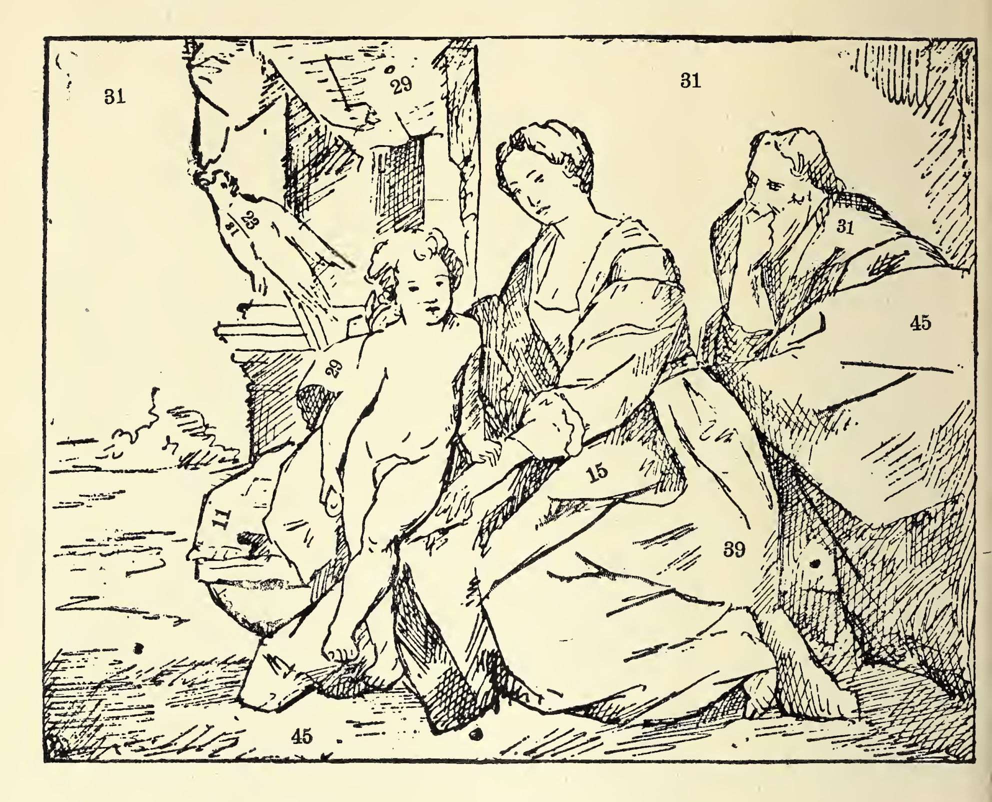
Tableau avec un seul Relatif

Ce cas s'offre dans *la Vierge au perroquet* de Rubens. Nous en avons donné la gravure, l'analyse et la transposition à la page 159 et suivantes.

Hâtons-nous de dire que l'analyse que nous en donnons est très libre.

L'original ne manque pas de dureté. Il est même remarqué que la copie de ce tableau offre une difficulté qui se représente avec constance au même endroit. C'est une saillie de la robe de la Vierge que la copie exagère inévitablement, toute copie étant maladroite par la raison même qu'elle est copie.

Les degrés 15, 39, 45 étant divisibles par 3, constituent le Relatif de 3me ou de 12me. Mais 15 et 45 sont en rapport sim-

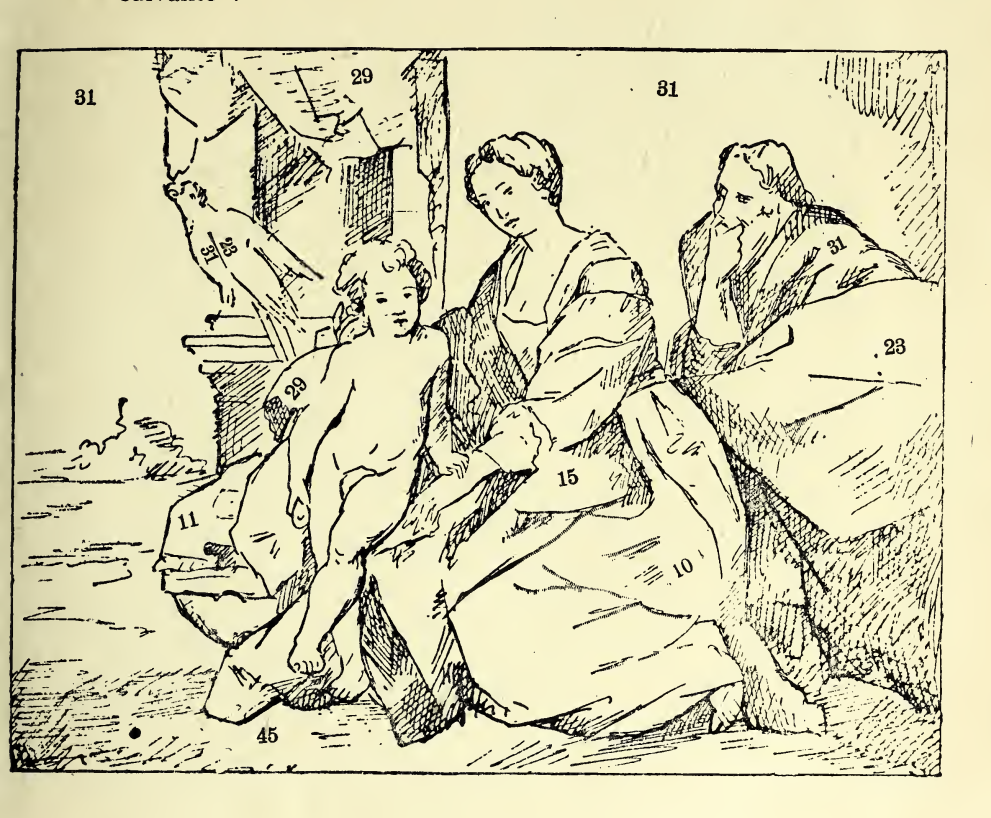


45

15

ple. Ils tendent à se rapprocher et constituent un étau qui relance 39 au dehors. Cette saillie est un effet du coloris. En effet elle se reproduira trente-deux fois par la transposition dans chacune de nos trente-deux Tonalités.

Pour tourner cet écueil, qu'un modelé habile peut seul éviter, et pour simplifier le coloris, nous avons adopté l'analyse suivante :



15 $\dfrac{45}{\ }$

10

Ici, 10, 15, 45 forment le Relatif de 10me qui se pose nettement au premier plan, appuyé d'ailleurs qu'il est par la dis-

position qui amène 45 au pavement de l'avant-plan. Le Saint Joseph se place alors là où le dessin l'amène, presque au deuxième plan, où il est d'ailleurs appuyé par 31, la couleur de son manteau répétée dans le fond.

Nous savons déjà qu'un Relatif se place toujours, avec tous ses éléments, sur un seul et même plan. Si, sur ce même plan, on avait besoin d'une couleur exprimée par un nombre premier (ou son duplicata), rien n'empêche de l'ajouter au Relatif qui garnit ce plan. Mais alors il ne faut plus, en règle générale, répéter ce nombre premier sur un autre plan, à moins qu'on ne désire créer une liaison entre les plans ou établir un plan intermédiaire. Du reste le modelé, le dessin, l'interprétation peuvent totalement modifier le coloris d'un tableau.

Le succès n'a pas de lois; peut-être à cause de la part de bonne volonté qui y entre. Toute la question est de savoir si le cerveau consent à reconnaître la forme dans les données que le pinceau fournit à l'œil. A cet égard, il est bien difficile de posséder une dose d'impartialité garantie contre la fascination des noms et des réputations.

Nous trouvons dans *la Vierge avec Ste-Anne* du Musée d'Anvers, un coloris presque semblable au tableau précédent.

La robe de Ste-Anne est d'un 45 neutre et presque noir; le repli sur les genoux montre 45 un peu plus clair. Nous n'indiquons pas la couleur de la feuillée du fond essentiellement modifiable dans la transposition. On peut la changer en draperie et dès lors la transposer. C'est ce que nous avons fait pour *la Vierge au perroquet.* Nous remarquons que Rubens emploie très souvent le Vert de sa 29me qui est le Vert 203. Nous avons pu le nommer Vert Rubens. Rappelons-nous aussi ce que nous avons dit des Verts-jaunes. Il n'y a pas de couleurs plus difficiles à spécifier, par une conséquence du phénomène de Purkinje. On hésite à prendre l'échantillon, soit pour le clair d'un Vert plus bleuâtre, soit pour l'obscur d'un Vert plus jaune. Il y a encore un autre motif : c'est la transparence du Vert à travers le Jaune et le Rouge qui entrent dans

sa composition. Cette transparence elle-même se modifie par l'épaisseur de la couche, par la quantité de blanc qui s'y mèle,



par l'éclairage considéré comme masse et comme angle d'incidence. Aussi le Vert-jaune, moins que toute autre couleur se peint-il plat ;il demande des clairs ensoleillés et des ombres bleuâtres ou violacées; les dernières le noircissent.

Nous arrivons à un des plus jolis bouquets de couleurs que Rubens ait jamais cueillies. C'est *l'Adoration* des Mages du musée d'Anvers.

Le coloris nous donne :

39 9 15 45 21

et plus en arrière 29, 23, 11.

Nous trouvons le Relatif du 12me ou 3me représenté par 9, 15, 45, 21 (ce dernier extrêmement neutre) et par 39 qui cette fois occupe l'extrême avant-plan et ne vient plus s'interposer entre 15 et 45 comme dans *la Vierge au perroquet.*

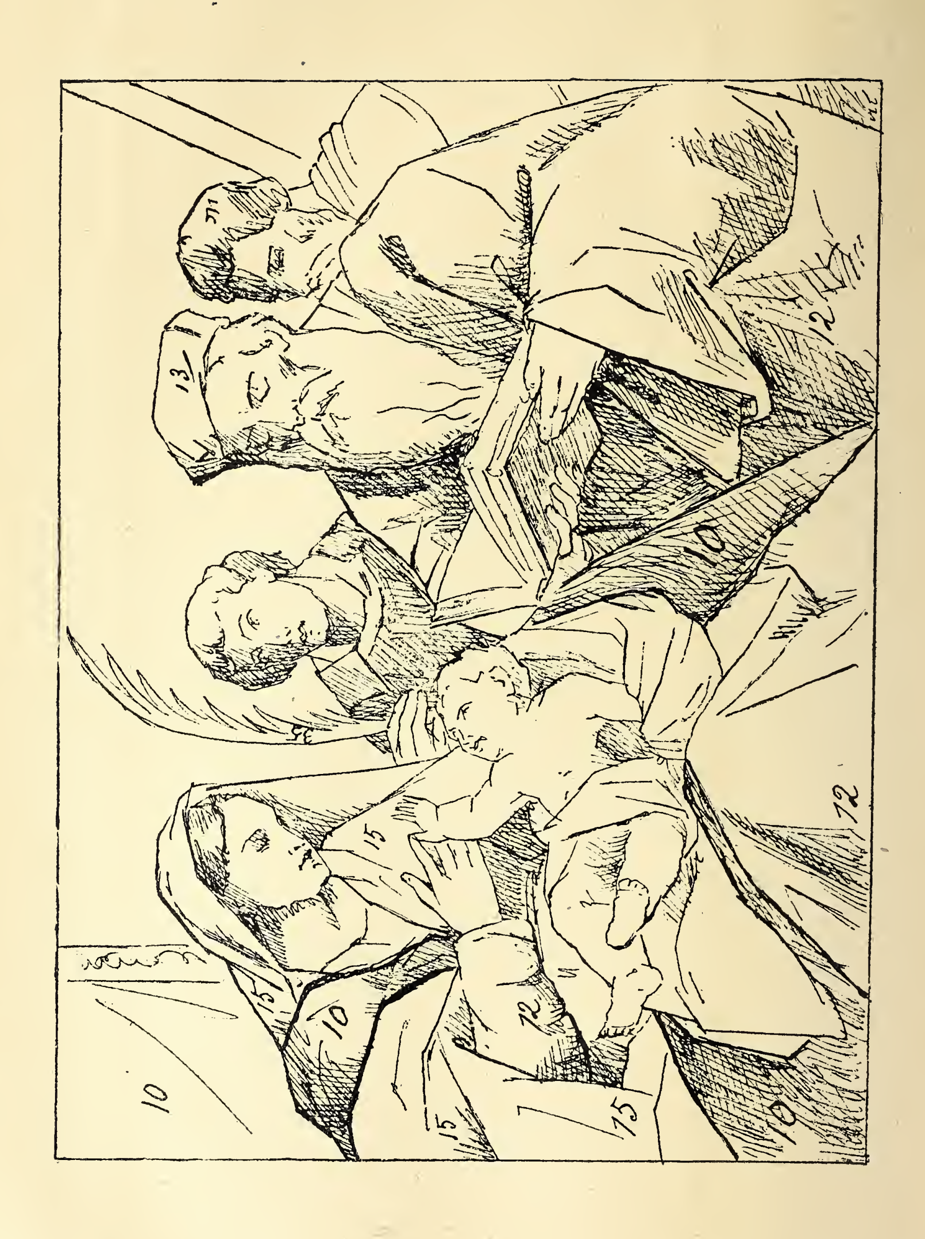
Au plan intermédiaire, nous trouvons un des rois avec 29, 23 et 15, ce dernier répété du premier plan. Les boiseries de l'arrière-plan nous présentent 11. Les couleurs du cavalier presque noires, des chameaux et du ciel sont des répétitions.

L'avant-plan nous offre encore 47, et peut-être ici et là 12. Le manteau de la Vierge gonflé par la bise nous montre dans sa doublure 29 qui se rejoint au 29 du roi-mage. Par un artifice semblable, un personnage à l'extrême arrière-plan, hissé sur sa monture, est coiffé d'une répétition du rouge 39 de l'avant-plan. Ce rappel appuie l'inclinaison du torse causée par un mouvement de curiosité de ce spectateur.

Ces trois toiles de Rubens présentent pour caractère commun un plan fortement établi par un Relatif, laissant aux nombres premiers le soin de colorer les autres plans. La répétition du Bleu 210, la 15me, qui colore le manteau de la Vierge et celui du roi-mage, nous apprennent la manière de construire un plan intermédiaire au moyen d'une répétition empruntée à un autre plan et complétée par un nombre premier.

Dans d'autres toiles, comme dans *la Descente de Croix* du musée de Lille, Rubens fait usage de sa 33me, le Bleu-violet de l'Aconit et d'une variété de Cinéraire.


39
15
23
15
21
29
46
9
39
15
9
45
9



3me CAS

La Conjonction.

Nous avons parlé de la Conjonction à la page 168.

La Conjonction est l'élément commun à deux Relatifs, ou plus simplement, un multiple commun à deux diviseurs (ou à leur duplicata) actuellement employés sur le panneau.

Plaçons sous les yeux deux Relatifs :

25	15
10	35

Relatif de 10me

15	9
12	21

Relatif de 12me

Nous disons que 15 est un élément commun aux deux Relatifs de 10me et de 12me, ou si l'on préfère l'expression, aux deux Relatifs de 5me et de 3me, termes qui reviennent à la Division in-4.

Ce 15me degré est ici une *Conjonction.*

Celle-ci aura tantôt une tendance à se placer sur un plan différent des deux plans occupés par les Relatifs dont elle fait partie. D'autres fois elle s'accroche à un de ses diviseurs et relègue l'autre hors du plan. Dans tous les cas, la Conjonction se tient difficilement sur un même plan avec ses deux diviseurs.

Nous donnons comme modèle du genre, le tableau du Titien qui représente la Madone avec saint Etienne, saint Ambroise et saint Maurice.

La Conjonction est ici assez apparente. A franchement parler, ce coloris est peu clair, mystérieux et énigmatique.

Le maître s'est vu amené à neutraliser jusqu'au noir, pour les faire reculer, les draperies bleues de la Madone et à les appuyer sur une bande de ciel bleu qui manque de profondeur. Si vous peignez le morceau en bleu saturé et vif, la perspective devient incohérente. Par suite de la Conjonction et de la forte inclinaison de la tête en avant, le personnage de la Madone prend un fort étalage et présente à lui seul toute une perspective. En réalité, 12 et 15 s'avancent, tandis que 10 recule.

Remarquez en passant, si vous possédez la copie du tableau, la disposition du ciel coupé en deux bandes grises 157 et dem., et gris bleu 210. C'est un moyen de détacher et de mettre en relief les figures. C'est à la fois de l'éclectisme et de la nature.

Au lieu de 10, 12, 15, il est possible d'employer 10, 12, 25, et de réaliser ainsi le Relatif de 10me.

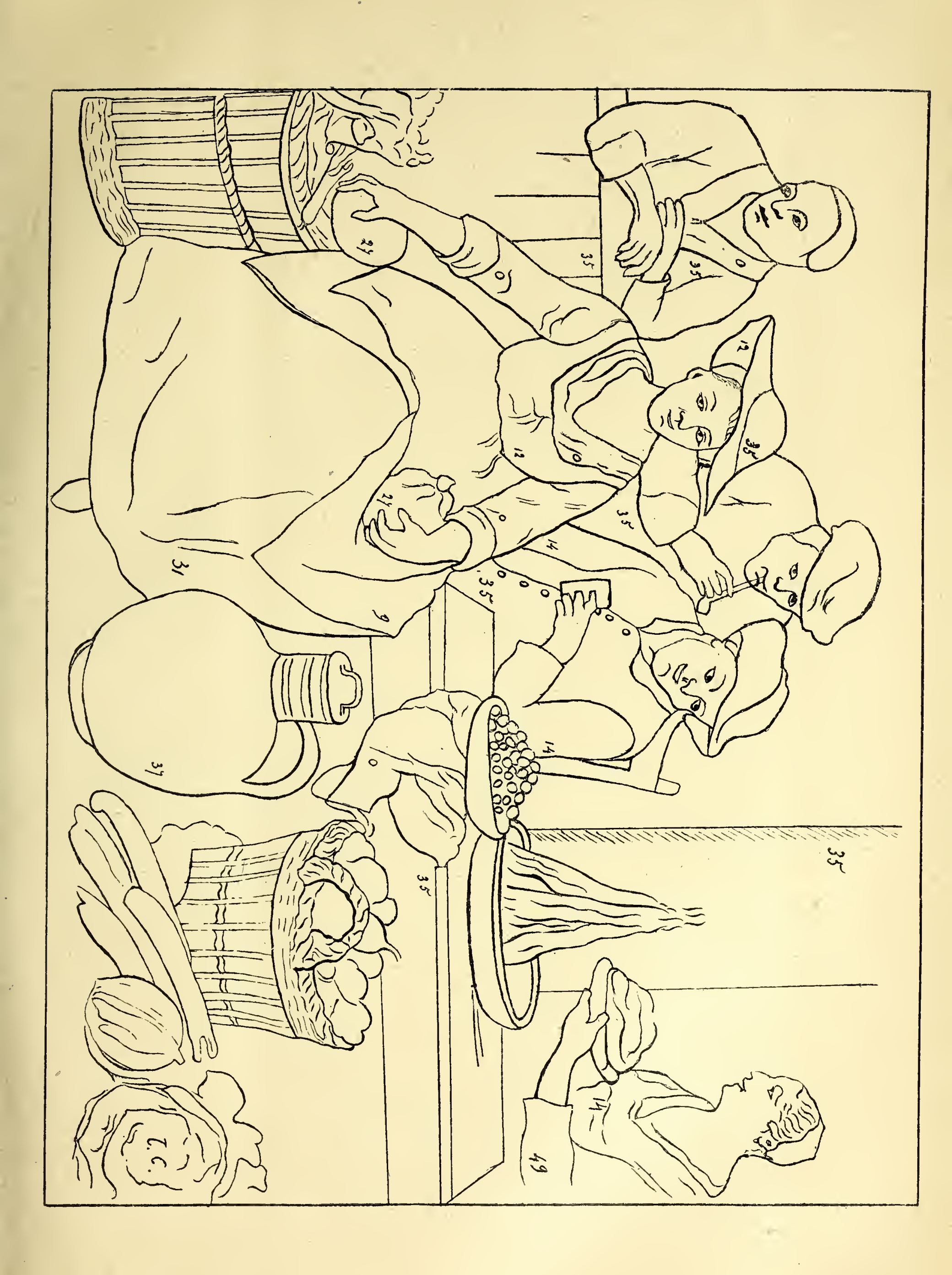
15	12
10	35

Relatif de 10me

La Conjonction est supérieurement traitée dans la *Femme hémorroïsse* du Véronèse, dont nous avons donné un fragment à la page 169.

Le Relatif peut se réduire à son seul sous-multiple qui est 10 ou 5 pour le Relatif de 10me; 12 ou 3 pour celui de 12me; mais alors il ne mérite pas son nom. Il doit se présenter avec son groupe de *theiltönen*, ou plutôt *theilfarben*, pour offrir toutes ses qualités et aussi tous ses dangers.

Il est à remarquer que 10 et 12, sans autre développement,



forment avec 15 la coloration ordinaire de la Madone italienne. (1)

	15
10	

Relatif de 10me

15	
12	

Relatif de 12me

Mais ici l'effet de la conjonction est moins apparent parce que les Relatifs ne sont pas développés et aussi parce que les couleurs sont déjà réunies sur une même figure.

4me CAS

Tableau avec deux Relatifs

Nous avons ici les deux Relatifs du 12me et du 14me en présence sur le terrain.

		27
15	9	
12	21	

Relatif de 12me

35	
14	49

Relatif de 14me

(1) Il est curieux de rapprocher des couleurs de la Madone italienne celles de la Vierge espagnole. Les Italiens donnent 210, 252, 157 1/2, formant dans leur Gamme les degrés 10, 12, 15. Les Espagnols donnent 210, 250, 157 1/2 répondant dans leur Gamme aux degrés 21, 25, 63 ; ce qui ne constitue pas une différence bien apparente, à ne voir que ces couleurs seules et découpées de leur cadre.

A l'extrême avant-plan, nous trouvons deux impairs nombres premiers, 31 et 37.

La coiffe de la figure principale nous offre un mélange 12, 35, emprunté à l'avant et à l'arrière-plan; ce qui a pour effet de constituer un plan intermédiaire en redressant la tête en haut et en arrière.

L'original, qui appartient à Mlle Louise De Hem, est brossé dans la Tonalité Rouge de Jordaens. Il porte la marque de cette belle époque où l'école hollandaise avait la lucide intuition du coloris et où tout le monde, depuis le chef d'atelier jusqu'à son cireur de bottes, possédait la graine d'artiste. Il est des lumières qui illuminent toute une ère et disparaissent comme un météore, sans qu'on sache comment, pour faire place à d'autres clartés. Si notre siècle sait des choses dont nos devanciers n'avaient pas l'idée, nous n'avons nullement le droit d'en être orgueilleux; il y a simple échange de météores et de comètes.

Nous n'avons pas mal oublié de ce que les anciens savaient, malgré le développement de nos exercices de mémoire... des autres, qui constituent en grande partie à retenir ce que les autres ont vu et entendu. (1)

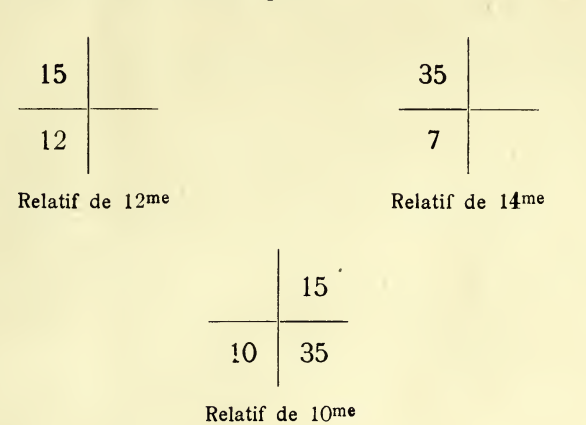
Mais placées dans leur toile, elles émettent une harmonie autre, plus anguleuse chez les Espagnols. Il est tout au moins remarquable que les différentes Ecoles aiment à reproduire d'une toile sur l'autre les conjonctions communes à leurs Gammes, peut-être parce qu'il est plus commode de copier que d'imaginer une couleur.

(1) Comme le disait notre collègue S. Minot de Harvard College : « La science vit dans les laboratoires et quand elle est morte nous l'enterrons décemment dans un livre. » Voilà bien ce qu'on acquérait dans les cours : une science morte. Et cependant les chaires étaient occupées par des savants distingués. Mais la méthode était fautive : on ne suivait pas dans l'enseignement la voie que la science a dû suivre dans son développement : »

Eloge funèbre de M. J.-B. Carnoy par M. G. Gilson, doyen de la faculté des sciences de Louvain.

Nous en étions arrivés au 4me cas, à propos du tableau appartenant à M^{elle}L. De Hem.

Nous y remarquons le principal personnage dont la robe porte 31. Pourquoi n'y a-t-il pas plutôt 15 qui est le degré voisin et qui aurait très heureusement complété le Relatif de 12me? C'est que l'emploi de 15 aurait amené ici un Van Orleyisme avec le 35 de l'arrière-plan.



Relatif de 12me — Relatif de 14me

Relatif de 10me

Nous aurions en conséquence obtenu le Relatif de 10me à l'état d'éparpillement. Du reste, l'emploi de 31 détache et projette mieux sur les genoux en avant, tandis que 15 les grouperait davantage en se rajustant à son Relatif.

Ce tableau se prête admirablement à une série d'études auxquelles nous avons donné le nom de *Substitution et échange de Relatif.*

I. Dans l'original, le Relatif de 12me se trouve en avant: celui de 14me en arrière. Renversez la position des Relatifs : amenez en avant celui de 14me; mettez à l'arriere celui de 12me.

II. Prenez une association d'autres Relatifs.

1° { Relatif de 10me en avant,
Relatif de 12me en arrière.

2° { Relatif de 12me en avant,
Relatif de 10me en arrière.

3° { Relatif de 14me en avant,
Relatif de 10me en arrière.

4° { Relatif de 10me en avant.
Relatif de 14me en arrière.

5° Employez de la même manière le Relatif de 9me combiné avec ceux de 10, de 12 et de 14 : ce qui vous donnera encore six coloris. Il est vrai que celui de 9me peut se considérer comme appartenant intégralement au Relatif de 12me. Cependant, quand la 9me est escortée de ses harmoniques ou *theilfarben* propres, il devient possible de l'enlever sur un plan distinct.

La même chose reste à dire des autres Relatifs vis-à-vis de l'accord fondamental de la 8me ou 32me.

10	12
8	14

Relatif de 8me

Vous pouvez aussi faire entrer dans la combinaison les Relatifs de 11me et de 13me. Le peu de développement de ces Relatifs, qui pour se compléter demandent des emprunts toujours dangereux à la Division in-64, vous amèneront à l'emploi subsidiaire des nombres premiers impairs, qui vous sont déjà connus par leur souple et passive obéissance au modelé.

Nous venons d'énumérer les différentes classes de coloris. Nous pourrions vous donner des analyses plus nombreuses, mais non des cas plus nombreux.

La Tablature-gamme bien coloriée est la carte d'orientation qui vous permettra de travailler par vous-même.

Il vous sera cent fois plus utile d'analyser une toile que de lire l'analyse que nous pourrions en donner.

Mais quand il s'agira de colorier un tableau, est-ce à dire qu'il faille commencer par le chiffrer? Nous ne le croyons pas. Il y a un temps pour l'étude, et un autre temps pour la composition. N'étudiez pas en composant; vous ne devrez alors garder de l'étude que l'image acquise et conservée dans votre mémoire sensitive.

Notre œuvre n'est pas inspiratrice; ce n'est qu'un guide pratique d'observation expérimentale. Nous croyons cependant qu'un travail préparatoire, servant à aiguiser et à coordonner nos sensations, activera le travail de la composition et on sait combien précieuse est l'annotation rapide d'une création perçue.

D'autres fois votre conception de couleur pourra rester incomplète : vous trouverez facilement trois couleurs et vous serez arrêté par la quatrième. Ce sera le moment de consulter votre Gamme. D'autre fois encore, il y aura une tache à faire disparaître, un Van Orleyisme à enlever. Alors, vous poserez sûrement le doigt sur l'endroit malade. Ajoutons que la question si difficile de peindre un fond en fuite devient un véritable jeu. Il suffit de ne pas y éparpiller l'élément d'un Relatif. Que si votre imagination est assez féconde pour colorier de jet, ce sera toujours pour vous un plaisir que de constater, dans votre œuvre, la concordance avec les lois formulées.

Ce n'est pas sans une secrète anxiété que nous livrons cet ouvrage au public. Fera-t-il du bien ou du mal? Comme tant de congénères, il peut faire l'un et l'autre.

Il en a été ainsi du solfège de Leonardo Leo, écrit pour le Conservatoire de Naples dont il était directeur et dont la traduction française ne s'est introduite en France et chez nous qu'au commencement de ce siècle. Nous croyons qu'il a con-

tribué pour sa part à abaisser le sens artistique en faisant éclore ce produit particulier qui se croit musicien parce qu'il s'attache, non à jouer, mais à gratter ou à crier la note.

C'est ainsi qu'en langage dix-huit-cent-trentain, on était convenu de dire que le solfège est la base de la musique : principe faux en ce sens que la musique a encore deux autres bases qui sont la pureté de son et le sentiment du rythme exprimant un mouvement organique dont le point de départ est l'âme : c'est encore une idée détruite par Leo, quand aux noms des anciennes danses de geste, il a substitué les désignations conventionnelles d'Allegro, Lento, etc. Aussi, le rythme musical est-il aujourd'hui la partie la plus compromise dans l'enseignement. A la suite d'un enseignement primaire vicieux, l'impuissance de rythmer envahit même le sanctuaire du Conservatoire. La rapidité accélérée du mouvement n'est qu'un palliatif qui cache l'inhabilité du jour à souligner l'ondulation de la phrase. L'exécution devient un record de vitesse.

Il faut que le principe qui fait du solfège la base unique de la musique soit fortement ancré dans les esprits et que l'inspection officielle soit bien indulgente ou désarmée devant le programme, pour être amenée à subsidier des écoles où l'on enseigne la note criée.

Je tiens à dire deux choses.

D'abord, ne traitant que du chromatisme, mon livre n'offre qu'un coin du coloris qui est une question bien vaste. N'y cherchez pas ce qui n'y est pas. Il ne pourra vous être utile qu'à la condition première que vous vous fassiez une idée nette et non exagérée des services très modérés qu'il peut vous rendre.

Même quand il traiterait d'un plus grand nombre de questions, il ne devra jamais prétendre dans votre esprit a d'autre rôle qu'à celui de régulateur. Ne vous trompez pas ; ne prenez pas le pendule de montre pour le ressort, ni le grand volant

de la machine à vapeur pour la chaudière. Ce ressort, cette chaudière haletante, c'est vous; c'est votre activité, votre esprit de recherche. N'attendez pas tout du ciel, ni du professeur, ni surtout d'un livre; il vous faut d'abord obtenir de vous-même tout ce que votre nature peut livrer.

Il est certains bas-étages de l'enseignement où la science ne saurait mieux se comparer qu'à un vestiaire d'objets égarés où s'entassent pêle-mêle, parmi les cannes et les parapluies sans propriétaire, les réponses qui ont perdu leurs questions et demandes, en même temps que l'intérêt qui en est la vie. Comment s'imagine-t-on savoir ce qu'on n'a jamais été anxieux d'apprendre ? L'interrogation est la faim de l'esprit : c'est aussi la mesure de sa profondeur. Elle rentre dans le rôle de l'élève. Nous en avons assez du rôle du manuel dans l'enseignement et de celui de ce mât de Cocagne qu'on nomme le Programme, comme si un Programme pouvait improviser un instituteur.

La science toute faite, les chapons tout rôtis ne volent pas dans l'air au pays du réalisme que nous habitons (1). Il n'y pleut pas des tableaux sur la lessive étendue à sécher, et les tuiles que le vent emporte des toits n'y sont pas des gauffres.

Le sens de l'harmonie, cet amour de couleurs caressées, je ne puis pas vous les donner; il faut que vous le portiez en vous-même et que vous le développiez dans les limites qui vous sont possibles. Quand alors votre esprit sera en pleine sève et luxuriant de santé, mon livre pourra vous devenir de

---

(1) Trouvé dans un dictionnaire : « *le réalisme est le contraire de l'idéal* ». Nous ne le croyons pas, le réalisme n'est que le contraire du conventionnel. Le réalisme peut très bien s'allier à l'idéal. Les primitifs le comprenaient ainsi. Il n'y a parfois rien de moins réaliste que l'absence d'idéal, là où il devrait être comme dans la *Mort de la Vierge* du Caravage qui est au Louvre. Ce n'est pas là le genre *réalisme* ; c'est le genre *parti-pris* affublé d'un nom d'emprunt sans lequel il ne serait rien. Quel rapport y a-t-il entre le réalisme affecté et recherché du Caravage et le réalisme sincère de Van Eyck et de Thierry Bouts ?

quelque utilité en généralisant les observations que vous aurez déjà faites dans le détail, en vous permettant de donner un nom et un corps à des phénomènes déjà remarqués.

De sorte que mon livre présentera son maximum d'intérêt tout juste au moment où vous serez assez avancé pour vous apercevoir qu'au fond il ne contient pour vous rien de neuf.

Que s'il vous profite, c'est qu'il vous portera à des exercices que vous ne feriez pas sans lui et qui occuperont votre imagination d'images charmantes et suggestives. Vous y trouverez l'indication des fleurs à aimer de préférence, des plumages d'oiseaux à choisir, et les copies de maîtres appendues dans votre atelier seront transposées dans votre gamme d'élection.



Annexe à la page 195.

Résumons notre hypothèse d'après notre édition de 1900.

La partie musicale de l'Acoustique est assez pauvrement traitée dans les traités de Physique. Pour savoir ce que c'est que la Gamme, on s'est adressé à la gamme instrumentale, sans avoir l'air de se douter que la partition de cette gamme a constamment varié depuis l'origine du système gréco-européen, c'est-à-dire depuis 3000 ans, et que ces variations portent toutes à superposer un nombre de plus en plus grand de Tonalités. Ce qui fait que la musique primitivement monotonique est devenu successivement polytonique et omnitonique, polytonie obtenue sans augmentation de touches au clavier, ni de signes d'écriture, mais pas une altération de justesse qui constitue le tempérament. Soit dit en passant, il y a dans ces variations un obstacle insurmontable à une restauration complète du plain-chant, par ce que nous ne savons plus dans quelle partition de la Gamme, le plain-chant à écrit ses mélodies.

En vertu de son étymologie, la Gamme ou γαμμα est une liste de signes d'écriture comme l'alphabet ou l'Abc. Quant à la question de savoir pourquoi cette écriture s'annote avec sept signes simples complétés pour le surplus par les dièzes et bémols, personne n'en a jamais su rien. Tout ce qu'on peut dire, c'est que le nombre de douze demi-tons ne pouvait être dépassé sans tomber dans le quart de ton, auquel l'oreille européenne se refuse. Notons que la notion de ton et de demi-ton est une importation du tempérament, et que dans la gamme physique et strictement monotonique, tous les intervalles diffèrent de grandeur.

Il existe en effet une Gamme d'origine physique, celle du cor naturel sans pistons ou notes bouchées.

C'est par elle qu'il fallait commencer. Voici son origine. Une corde ou une colonne d'air peut donner autant de sons

différents qu'elle est de fois divisible en parties aliquotes. Les divisions binaires en 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128 sections égales sont des Octaves du son fondamental. D'une octave à l'autre (cette dernière prise exclusivement), le total des sons produits est une puissance de 2. C'est la Gamme.

La consonance entre deux sons de cette Gamme est comme la simplicité du rapport entre leur nombre de vibration. C'est notre Table d'harmonie p. 124.

Pour obtenir la Polytonie, c'est-à-dire une gamme naturelle dans chaque ton, il faut prendre une partie aliquote de la division précédente et la traiter comme nous avons traité le son fondamental, pour la diviser dans ses aliquotes individuelles.

On obtient ainsi une Gamme pour tous les tons, en conservant un lien de subordination et d'unité avec l'hiérarchie de la Tonalité principale. Cette hiérarchie se traduit dans les lois bien connues de l'harmonie musicale qui défendent le mouvement parallèle des parties.

C'est toute notre hypothèse. Jusqu'ici tout était facile. Mais survient la phénomène de Purkinje, c'est-à-dire le changement de nuances des couleurs avec l'éclairage dont les traités de Physique ne semblent pas se soucier, puisqu'ils n'en parlent pas. Ce phénomène a du reste quelque équivalence en Acoustique où les sons faibles tendent à baisser ; la Gamme de Cornu et Mercadier n'a pas d'autre explication. En optique, il rend impossible la mesure des vibrations de nos couleurs telles que nous les voyons au plein air. Nous nous sommes adressés à un des plus habiles expérimentateurs de France, M[r] Aimé Witz des facultés de Lille, pour savoir s'il pouvait nous fournir un spectre d'un éclairage assez intense pour devenir visible au grand air.

La réponse a été négative.

Nous savons par hypothèse que la consonance et l'harmonie se rattache aux nombres en rapport simple. Mais

nous ne savons pas, hors de la chambre obscure, quelles sont les nuances qui se rattachent à ces nombres. De là un procédé de tâtonnement beaucoup plus difficile que pour accorder les sons, et qui requiert autant de teintes plates égales, telles que la lithographie seule sait les fournir.

La difficulté aurait malaisément reçu sa solution intégrale sans le secours des Gammes botaniques, chaque famille donnant une gamme. C'est un fait au sujet duquel Mr Delbœuf nous écrivait quelques semaines avant sa mort : « Je souhaite qu'il en soit ainsi. »

Pour autant que nous pouvons nous baser sur l'examen d'une vingtaine de familles telles que nous avons pu les cultiver, il n'y a pas de fait dont nous sommes plus sûrs et que nous avançons avec plus de persuasion que celui des Gammes botaniques.

Du reste, le contrôle est facile.

Pour les comparer entre elles, il faut faire usage de la Table des Conjonctions page 150, édition de 1900.

A la liste donnée page 174, nous pouvons ajouter les Malvacées et, **par rectification,** les Rénonculacées qui donnent toutes deux la Tonalité Orange ou espagnole. Les Campanulacées nous ont donné une couleur bien marquée à 231. En vertu de la Table des Conjonctions, cette famille appartiendra à l'une ou l'autre des Gammes VII, XI ou XXI. Il nous faudra d'autres couleurs pour la déterminer davantage, mais en tout cas elle n'appartient pas à la Gamme IX comme nous l'avions transcrit d'une annotation déjà ancienne.

Quoiqu'il en soit, et bien que notre édition ait été retardée et préjudiciée par un dérangement de la vision dont nous indiquons ailleurs la cause, nous sommes arrivés à produire l'Album-Dictionnaire.

Ce dernier sera un spectre complété dans ses parties obscures, donnant les nuances d'un spectre qui serait visi-

ble au plein air, nuances présentées par une Gamme de 32 planches définies.

Nous espérons pouvoir en donner une édition de poche dans l'ouvrage annoncé sur la Couverte sous le titre « **A travers serres et parterres.** » Nous avons ailleurs corrigé notre Planche 224 qui dans sa première exécution est 226. Corrigeons encore 164 et 220 qui dans leur exécution sont devenus 163 et 221.

Une seule chose doit assurer l'usage pratique des Secrets du coloris. Nous la signalons à titre de vœu.

C'est l'installation d'un Musée de transpositions où le public puisse apprécier l'esthétique comparative des différentes Tonalités.

APPENDICE I

Aurions-nous réussi dans ce volume à donner l'exposé clair que le lecteur réclamait? Nous croyons que oui, si le lecteur veut nous traiter avec l'indulgence qu'il accorde aux manuels et solfèges de musique introduits par l'usage et qui se contentent d'exposer une simple teneur de la matière sans rendre raison de rien. Si à propos de la gamme majeure du Do, vous demandiez à votre professeur les motifs de la division de cette gamme et de l'accord de ses intervalles, nous croyons que vous n'auriez pas d'excuse à apporter pour le moment où vous vous plaindriez des difficultés rencontrées. En musique, vous vous contentez d'entendre et de soumettre l'enseignement à l'appréciation de votre sensibilité sensorielle. Faites en ainsi pour nos Gammes. Vous y rencontrerez des harmonies qui justifieront notre exposé, mieux que toutes les théories.

Relevons cependant quelques objections. Nous avons distingué 128 couleurs, bien qu'à vrai dire les fractions qui accompagnent nos chiffres supposent, non pas seulement une Division in-128, mais bien in-256, ou in-512.

Pour jouer juste dans les douze gammes employées en musique, il faudrait au moins d'un Do à l'autre, d'une octave à l'autre, 512 touches intermédiaires. On donne en musique le

nom de *tempérament* à une opération par laquelle on réduit, à une touche unique, tout un groupe d'intervalles voisins. Car il est bien certain que si la nature nous avait donné plus de cinq doigts à chaque main, le nombre des touches du clavier intermédiaires à l'octave aurait crû en conséquence.

C'est par un effet du tempérament que la musique ne possède que douze demi-tons intermédiaires entre une octave et l'autre; ces douze demi-tons, elle les emploie dans chacune de ses gammes, en relevant le caractère de tonique ou consonance, essentiellement variable avec la Tonalité, par son allocation aux temps forts de la mesure.

La couleur n'est pas astreinte au tempérament; elle a le privilège de la justesse absolue. Mais il en suit immédiatement que pour chacune de ses Gammes, elle n'emploie pas la quotité totale de ses couleurs. La musique au contraire emploie toutes ses notes dans chacune de ses Gammes.

Néanmoins en dehors de tout tempérament, il restera toujours un certain nombre de sons qui jouissent de la qualité de *theilton* et qui restent sans emploi disponible. C'est la réponse que nous faisons à une objection formulée dans ces termes : *Vous employez des intervalles que la musique n'emploie pas, ou plutôt n'écrit pas.*

Nous employons en couleurs un peu plus d'intervalles qu'en musique; mais en fin finale, nous n'employons pas plus que la musique tous les intervalles disponibles, pour le motif principal que la Division de la gamme artistique est limitée, que cette perception que nous avons de la simplicité des rapports est bornée, et que la nature ne connait ni bornes ni limites.

APPENDICE II

L'Impressionnisme

Voudriez-vous définir l'impressionnisme? Et dans quelle relation se trouve-t-il avec votre théorie chromatique?

C'est la question qui m'est faite et à laquelle j'apporte ma page en guise de réponse.

Pour définir l'impressionnisme, rien ne sert d'aller à la racine du mot; ce qu'on entend par impressionisme aurait pu porter un tout autre nom; je crois que le nom est assez mal trouvé; mais n'importe, puisque nous connaissons la chose.

L'évolution impressionniste est faite pour réjouir le psychologue. C'est la démonstration pratique des théories de la perception visuelle, telle qu'en ce moment la science les formule.

Elle est passée et trépassée l'opinion qui voyait dans l'œil un rideau sur lequel venaient se peindre les objets extérieurs, dont le cerveau n'avait qu'à constater la présence.

Aujourd'hui on est d'accord pour dire que dans la vision il y a la part de l'œil et celle du cerveau.

L'œil, pour sa part, ne nous apporte pas la connaissance de la forme, de la dimension, de la distance: il ne nous fournit que les signes de cette forme dont il laisse l'interprétation libre à l'intelligence.

Cette interprétation peut être vraie ou illusoire et il n'est guère de récit de voyage qui ne décrive quelqu'illusion de ce genre.

Intéressante et curieuse à lire est la relation qu'Helmholtz donne des observations faites sur des individus ayant recouvré la vue à l'âge adulte, à la suite de l'opération de la cataracte congénitale. Ce n'est que graduellement, et en s'aidant du tact et du déplacement, que le cerveau arrive à reconnaître les objets extérieurs.

Nous arrivons à la définition de l'impressionnisme. L'art a saisi le secret du maniement de cet instrument qui s'appelle l'œil. Il s'est dit : les objets extérieurs ne fournissent à l'œil que des signes; c'est le cerveau seul qui, avec ces signes, se crée une perception plus complète. Le peintre ne doit pas faire plus pour vous, que ne fait votre œil pour vous-même; c'est pourquoi, je ne vous fournirai plus les objets avec leur interprétation toute faite; je ne vous affirmerai plus leur distance, leurs lignes, mais je vous donnerai les signes au moyen desquels vous pourrez reconstituer ces problèmes.

L'impressionnisme, c'est la rétine du peintre interprétée par le cerveau du spectateur.

Le peintre impressionniste a des sensations; mais il ne raconte pas ses impressions. Celles-ci passent toutes dans le rôle du spectateur qui prend la grande part active dans la création d'un tableau.

Dans la vue impressionniste, la première chose à faire pour le peintre, c'est de faire abstraction de tout ce qui dans la perception visuelle est l'œuvre du cerveau.

Pas de lignes rattachant comme des éclisses la tête à l'épaule, pour nous empêcher d'imaginer qu'elle ne puisse se détacher au moindre mouvement. Pas de sutures qui affirment les différentes dimensions d'un objet; pas de parti-pris sur les plans, pas d'analyse; peut-être pas de nu habillé. Une étude préférée par les impressionnistes est celle d'un paysage inconnu éclairé par l'aube précédant l'aurore du jour : l'heure des farfadets et des esprits lutins, qui laisse tant de place à la fantaisie et à l'illusion. Comme incertitude d'interprétation,

elle est bien supérieure à l'heure du soir toute burinée de souvenirs et de mémoire.

Si l'enfant, qui a besoin de palper pour s'assurer des dimensions d'un solide, pouvait décrire les données que l'œil lui présente, et dont son cerveau ne peut encore rien faire, nous aurions une page précieuse acquise tant à l'impressionnisme qu'à la science de notre vie psychologique.

Délicieux tableau que celui qui mettrait en scène Bébé impressionniste copiant ses perceptions !

Il ne suffit pas de trouver une définition à l'impressionnisme ; il faut trouver un nom à la manière opposée. Je crois qu'on pourrait la nommer *subjectisme ou peinture subjective*, où l'artiste, en plus de ses sensations (si néanmoins il sent) nous livre ses idées, ses appréciations, ses évaluations, ses impressions personnelles qui ne sont pas toujours les nôtres, ensemble avec l'émotion qui fait battre son cœur et trembler la main qui guide son pinceau, en imperceptibles pulsations. Néanmoins nous aimons à retrouver dans la peinture subjective une dose d'impressionnisme. Nous n'aimons pas la distinction académique, entre la ligne et le relief, ni la silhouette transformée en figure. Il faut que l'artiste nous montre naïvement, non seulement ce qu'il voit, mais la manière dont il est arrivé à le voir.

Sous ce rapport, l'objectivisme impressionniste est susceptible d'un véritable enseignement didactique basé sur les doctrines psychologiques qui sont la découverte de notre siècle.

Il est d'ailleurs une contrefaçon dont l'école impressionniste doit se séparer. C'est celle que j'appellerai tout simplement du nom d'*abstractionisme*. Les abstractionistes, du parti pris, ne donnent qu'une partie de leurs sensations, de manière à nous offrir des charades dignes des images d'Epinal. C'est un procédé ; mais ce n'est pas toujours loyal, et surtout ce n'est pas très difficile, ni très artistique. Du reste, dans l'école subjective et académique, il y a assez de traînards et de déroutés, pour excuser les défauts de l'autre.

Et pour ce qui est des exagérations impressionnistes, n'en trouve-t-on pas dans les anatomies de Mantigna, de Michel-Ange et de Rubens? Appelons-les du nom grec, et disons que ce sont des *hyperboles*.

Tout ce qui trouve un nom est digne de vivre. Ceci comme appoint au chapitre qui traitera de l'emploi des figures de rhétorique dans le dessin.

J'ai essayé de définir l'impressionisme. Parlons maintenant de ses relations avec le *chromatisme*.

Vous comprenez que cette distinction — entre objectivisme impressionniste et subjectivisme classique — est indépendante de toute théorie de couleurs. Si celle-ci est bonne, le système gagne; si non, il perd.

Nous n'avons réellement que deux systèmes chromatiques en présence. D'abord celui qui fait des complémentaires la base du coloris pratique et ensuite celui qui s'appuie sur la constatation des harmonies du contraste.

Vouloir *à priori* rejeter ce dernier parce que la peinture classique l'emploie, ce serait commettre une faute aussi grande que de répudier la terre de Sienne et le rouge anglais, sous prétexte que Rubens s'en sert. On peut parfaitement faire du nouveau, avec des vieilles couleurs.

J'ai repris, depuis l'édition de mon livre, l'étude de l'histoire de la théorie des complémntaires appliquées à la peinture.

Le résultat de cette étude a été un profond étonnement.

En effet, il n'y a jamais eu, à la base de cette théorie, une autorité ou une expérimentation sérieuse quelconque, qui puisse expliquer le crédit dont elle a joui et dont elle jouit encore.

Bien plus, il y a les découvertes relativement récentes de A. Charpentier dont le nom domine, depuis quinze ans, toute la littérature de l'Optique, tant en France qu'en Allemagne. Elles ont fait perdre à la théorie des complémentaires, la seule probabilité qui leur restait.

Ces assertions seront développées dans les lignes qui suivent.

C'est à cette théorie séduisante, mais complètement controuvée, que j'oppose une autre théorie entourée de toutes les preuves qui peuvent la faire regarder comme expérimentalement établie.

Elle se résume en un mot. *L'harmonie entre les couleurs est comme les rapports entre leurs nombres de vibrations.*

C'est la loi d'Euler, reconnue dans les sons, appliquée aux couleurs et, là aussi, expérimentalement vérifiée.

L'impressionnisme tel que nous avons taché de le définir, est peut-être aussi vieux que la peinture elle-même. Il revient sensiblement à l'objectivisme en littérature.

Il est une série de questions qui s'y rattachent sans autre lien que celui que les impressionnistes leur ont donné pour en faire un corps de doctrine opposé à l'enseignement académique d'ailleurs bien incomplet

Parmi ces questions, vient en première ligne ce que nous appelons le complémentarisme, application de la théorie des complémentaires à l'harmonie colorée; ensuite le pointillisme et la peinture claire, nées toutes deux de quelques lignes écrites au hasard pour l'une par Rood, pour l'autre par Helmholtz.

Nous constatons en même temps une tendance de l'école nouvelle à prendre une allure scientifique et à s'éloigner du culte de l'observation sensoriale pour aboutir à une convention pure et simple.

C'est un reproche auquel notre ouvrage échappe. Nous maintenons un fait d'art, haut et ferme, le principe de la sensation qui seul nous offre quelque chose de complet. Nous jugeons d'une doctrine uniquement par l'effet obtenu, et non d'un effet d'après la doctrine qui l'a amené. Dans la science, le doute

avoisine ce qui est réellement certain et solidement établi. La science est boîteuse et bornée dans ses aperçus.

Son vrai rôle dans l'art, c'est de tenir nos sensations en éveil. C'est une mère qui dit à ses enfants : remarquez ceci. Avez-vous déjà vu cela?

Il est certain que beaucoup de sensations nous échappent, faute d'attention. Tel peintre aura constaté une harmonie entre un Rouge et un Bleu; et se servant toujours des mêmes teintes, il finira par nommer son Bleu du nom de Bleu absolu, comme s'il n'y en avait pas d'autre. Les idées suggérées dans l'ouvrage que j'ai écrit vous feront marquer que le champ de vos sensations est beaucoup plus vaste; qu'il n'y a pas harmonie entre un Bleu et un Rouge unique; mais entre dix et vingt couples bleus-rouges.

Mais en définitive, c'est votre sensation qui jugera sans appel et qui règnera en maîtresse.

Le complémentarisme n'a jamais été rigoureusement établi; il manque de base scientifique. La théorie des complémentaires est loin de jouer dans l'Optique le rôle souverain que Chevreul avait cru pouvoir y attribuer.

Parmi les auteurs qui ont étudié le cas avec science et esprit critique, nous ne trouvons que Brucke et Rood qui aient écrit pour les peintres.

J'ouvre Brucke, édition Ballière 1866, à la page 239.

« Les avis sont partagés au sujet des complémentaires. Les uns rejettent ces associations de compléments comme grossières et communes; tandis que d'autres les recommandent pour base de la chromatique pratique. »

Et à la page 211. « Jusqu'à présent il n'a pas été possible de découvrir une loi générale, comprenant tous les cas que nous aurons à considérer, celles que d'autres ont cherché à établir ne me semblent pas suffisamment justifiées. Des règles qui conviennent à certaines paires de couleurs, et qui perdent leur valeur pour d'autres, ne sont pas dignes de porter le nom de lois. »

Nous ajoutons que si l'artiste trouve parfois une suggestion sans l'emploi des complémentaires, c'est qu'il n'emploie pas la complémentaire exacte et rigoureuse, mais corrigée ou harmonisée, ou qu'il l'emploie très neutre, dans un état où sa note n'a plus de caractère distinct. Mais dans ces cas, il ne s'agit plus de complémentaire.

J'ouvre Rood, édition Ballière 1881, page 190, chapitre XIV : *De la classification des couleurs.*

« Les idées sur lesquelles la carte de Chevreul est fondée sont au fond non seulement arbitraires, mais encore assez vagues. Nous ne saurions regarder cette carte de couleur comme un véritable pas en avant vers une classification scientifique des couleurs.

En réalité nos connaissances de couleurs et nos moyens de les soumettre à l'expérience, ne sont pas encore assez avancées pour nous permettre de proposer un plan de classification vraiment scientifique. Aussi ce chapitre doit-il se regarder plutôt comme l'énoncé du problème que comme un essai de solution. »

Citons encore la page 246 où Rood commence son chapitre XVII, couronnement de tout son livre. Il est intitulé : *Combinaisons binaires et ternaires de couleurs.*

« Nous sommes maintenant en présence de toute une série de problèmes qui ne peuvent être résolus ni par les méthodes du laboratoire, ni par les procédés de la logique. Pourquoi une certaine combinaison de couleurs nous plaît-elle, et pourquoi telle autre disposition nous choque-t-elle? Voilà des questions auxquelles nous ne pouvons pas toujours répondre de manière à nous satisfaire nous-mêmes. »

L'insuffisance des complémentaires est bien établie. Elles sont prises en défaut à la fois par Brucke et par Rood.

Finalement nous arrivons aux célèbres expériences du docteur Charpentier qui devaient complètement déblayer le terrain et clore définitivement l'ère des discussions.

La sensation du blanc est une réaction simple très naturelle

à notre rétine. Elle est distincte de la perception des couleurs; elle n'est pas une addition ou une somme de couleurs. En effet les parties de l'œil, qui sont plus favorables à la sensation du blanc, ne sont pas celles où les couleurs sont les mieux perçues. L'obscurité artificielle qui exalte notre sensibilité pour le blanc, est sans action sur la perception des couleurs.

Or, c'était tout juste cette idée de couleur maximum, de somme de couleur attribuée au blanc, qui donnait aux couples complémentaires leur importance supposée. On croyait que chacune des teintes complémentaires donnait la moitié de la lumière totale dont l'œil opérait la synthèse.

Selon Charpentier, il n'y a pas de couleur complètement saturée, c'est à dire exempte de lumière incolore ou blanche. Que les couples complémentaires se fondent et s'anéantissent ils produisent ce que l'on appelle *une interférence* ou superposition des ondes contraires. Le résultat est, non de produire le blanc, mais de démasquer le blanc préexistant dans la sensation.

C'est ainsi qu'autrefois on croyait produire le vert en unissant les poudres jaunes et bleues. Aujourd'hui on sait que ces poudres contiennent beaucoup de rayons verts. Leur mélange, en neutralisant le jaune par le bleu qui est son complément, ne fait que démasquer le vert préexistant, mais ne les produit pas, pas plus que les complémentaires en s'unissant ne produisent le blanc.

Pour nous servir des propres termes de Charpentier, disons que : *le blanc n'est pas dû à la superposition de plusieurs sensations de couleurs, mais à leur neutralisation réciproque, dont il forme le résidu constant.*

Si le blanc ne préexistait pas dans la perception colorée, l'union des complémentaires produirait un résultat zéro pour la sensation. Nous aurions du noir et rien d'autre.

Il nous reste à parler du pointillisme en constatant encore une fois qu'il n'a pas de rapport direct avec l'impressionnisme.

Nous distinguons dans la décomposition des teintes, deux manières d'agir. La première opère par résillé, en alternant la pose par points ou par hachures. L'autre subordonne ses opérations aux oppositions de l'éclairage.

Le pointillisme, tel qu'il est proposé par Rood, est né de la théorie du lustre fournie par Dove. L'explication du lustre est une conséquence de celle du relief, et de la vision binoculaire des corps solides dont le stéréoscope nous donne la démonstration.

Le lustre se produit sur une surface polie, quand nous la regardons avec les deux yeux. Si la polissure était parfaite, il n'y aurait pas de lustre; mais elle ne l'est jamais. De là une différence dans l'état de la surface, constatée par un œil et non par l'autre. La sensation étant différente, plutôt que de se fondre, se superpose; aussi le lustre nous apparaît-il dans un autre plan, en avant de l'objet regardé. Notez aussi que cette différence de polissure doit être inégale et asymétrique. Quand elle présente la régularité du résillé, on voit le résillé, mais non le lustre.

Dans certaines conditions, le lustre peut nous apparaître sans la vision binoculaire, quand nous regardons avec un seul œil. Mais l'autre est alors loin d'être inactif; il agit dans ce cas par illumination profonde venant du cerveau.

Nous savons que, pour voir le relief d'un tableau, la vision monoculaire présente plus d'avantages que la binoculaire.

Un intérêt particulier nous est offert par l'examen de la nacre.

Cette substance brillante offre des couleurs obtenues par interférence ou soustraction d'une partie de la lumière blanche. Quand on presse la nacre sur une substance molle, comme la cire, celle-ci acquiert le lustre et l'éclat de la nacre.

A l'examen microscopique, la nacre présente des raies infiniment petites. C'est à cette circonstance qu'est dûe sa propriété.

Il n'est pas à croire que le peintre doive chercher à dépasser dans ses teintes l'éclat de la nacre; son pointillage devrait, en conséquence, être microscopique et porter plutôt sur l'aspérité de la surface que sur l'alternance de la couleur.

Certains pinceaux réussissent d'emblée à produire une apparence nacrée.

Telle est Louise Dehem; elle n'emploie jamais le martre et obtient de la première fois ses tons sur la palette.

Une autre question est celle du pointillé polychrome.

Doit-on pointiller avec alternance des couleurs? Nous laissons là l'emploi des complémentaires proposé par Rood; nous savons à cette heure que les complémentaires superposés dans l'œil (grâce au pouvoir que celui-ci présente de retenir ses sensations pendant quelques secondes), ne peuvent produire qu'une interférence dont la sensation du blanc est le résidu.

Nous savons d'ailleurs que Rood est inexact, quand il assimile la superposition des couleurs dans l'œil, à une fusion semblable à celle qu'opèrent les disques tournants.

Il n'y a pas ici fusion, mais superposition.

L'œil peut avoir des sensations doubles ou superposées; et c'est seulement dans ce cas qu'il a la perception du vert-bronze, qui est du vert vu à travers le rouge. Le mordoré est également une sensation double de couleurs.

Les couleurs qui offrent le plus d'aptitude à se superposer, sont celles dont les nombres de vibrations sont en rapport simple, comme 4 est à 5, 6 ou 7. Les nuances de ces couleurs sont indiquées dans mon ouvrage.

Mais est-il bien nécessaire, pour décomposer les teintes, d'employer une autre facture que celle qu'apporte l'éclairage?

C'est ainsi que le Véronèse applique ses lumières à la décomposition de ses teintes, pour obtenir un éclat de couleur incomparable.

Ses changements de nuances reproduisent à peu près intégralement les effets que le phénomène de Purkinje laisse constater.

On comprend sous ce nom les mutations de nuance et d'intensité que l'éclairage apporte dans les couleurs.

Tout peintre devrait avoir vu l'expérience physique qui consiste à amener, l'un sous l'autre, deux spectres inégalement éclairés. Nous avons indiqué la différence de leurs couleurs à la page 132.

Ces changements de nuance, dus à la différence de l'éclairage, se retrouvent dans le modèle de la nature. Le peintre peint constamment d'après deux spectres : l'un plus éclairé, dans ses lumières; l'autre moins éclairé dans ses ombres. Tel le Véronèse; tel très souvent Rubens. C'est ainsi que dans l'*Adoration des Mages*, du musée d'Anvers, ce dernier donne à un jaune d'or de l'avant-plan une ombre d'un vermillon pur.

Dans le changement de nuance dû à l'éclairage, deux couleurs seulement se dégradent en conservant leur nuance propre. C'est d'abord un bleu violet, nuance fleur de chicorée, qui répond au violet d'outremer de Lefranc. C'est ensuite ce que nous nommons orange et qui est en réalité le jaune de Mars, en couche pâle et transparente. Toutes les autres nuances, en s'obscurcissant, se détournent de ce jaune et se rapprochent de ce bleu.

N'y a-t-il pas là une ample moisson d'observations, au sujet de la décomposition des teintes obtenues de la manière la plus naturelle et sans sortir du modèle de la nature et des données de l'éclairage.

De tous les pointillés exécutés d'après les indications de Rood, je n'ai vu l'effet cherché s'obtenir qu'une seule fois. Il se produisait sur un fond de tableau qui se détachait avec un lustre magnifique, à la manière d'une tapisserie en cuir doré. Mais ce résultat devenait nuisible aux têtes qui, en présence de l'éclat du fond, faisaient maigre figure. L'unité de main manquait.

Disons que tous ces soucis du procédé nous ramènent en arrière, à l'époque où on s'occupait davantage de faire de

beaux glacis que du bon art. Le culte de la surface n'est que la question physique et matérielle de la beauté. C'est de la chair fardée d'où l'âme est absente.

J'ajoute un mot final sur la peinture claire, née d'une rêverie de savant à mauvaise heure et déjà démentie par l'expérimention stricte. Il fallait donc admettre dans un tableau le plus de lumière possible, et n'accepter les couleurs que sous forme de complémentaires, toujours d'après cette idée illusoire, que la sensation du blanc serait une superposition de différentes couleurs.

Cette théorie supposait que notre sensibilité à la lumière blanche, était proportionnelle à l'intensité de la source éclairante. Vérification faite, notre sensibilité aux dégradations de la lumière distingue mieux les luminosités qui avoisinent l'obscurité. Nous constatons la différence entre la lumière d'une bougie et celle de deux bougies. Entre 1,000 et 2,000 bougies, nous ne distinguons plus rien.

La richesse de la gamme grise se montre dans les pénombres, dans les demi-teintes, et c'est là que Rembrandt l'a trouvée.

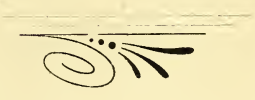
Donnons une application pratique qui vous permettra de vérifier la chose.

Je suppose que vous ayez un kaléidoscope. Au fond du tube il y a un triangle de verre mat directement éclairé par la lumière du dehors. L'intérieur du tube est garni de trois miroirs qui réfléchissent ce triangle.

Comment faut-il éclairer votre kaléidoscope pour que l'éclairage du triangle de verre mat et celui des trois miroirs paraissent de valeur égale?

La réponse ressort de la donnée précédente; seulement tenez votre kaléidoscope à la main, de manière à ce que le rayon lumineux, arrivant du dehors, ne fasse pas angle avec les miroirs, mais qu'il arrive à l'œil dans une direction parallèle avec ces derniers. C'est pour le motif inverse que le paysage vu dans un miroir noir, prend une apparence plus belle

que nature. La gamme des pénombres s'y montre plus distincte et plus riche. Le miroir noir donne un démenti à la peinture claire.



NOTES PERDUES

I. — *Page 112. Note.* — " Il est un autre phénomène, c'est le changement des nuances, des bleus surtout. „

Ce changement est très appréciable chez les Jordaens et le grand Teniers du musée de Bruxelles. Il n'est pas spécial au Bleu; mais il semble dû ici au voisinage de l'ocre jaune 162, qui est le 9me degré, rapprochée du 47me degré de la Gamme. Si ce Bleu était remplacé par le 48me ou 12me degré, l'Outremer, il formerait un plein accord avec le 9me degré et ne donnerait lieu à aucun changement de nuance à distance.

Sous un minimum d'éclairage et pour l'œil *obscuré*, toute couleur apparaît d'abord avec une lumière blanchâtre paraissant grise ou même noire hors de la chambre obscure. A partir de ce minimum d'éclairage jusqu'à manifestation de leur nuance teintée, l'accroissement de la lumière sera

pour les Rouges de 3, 6 unités
pour les Oranges de 5, 5
pour les Jaunes de 9, 6
pour les Verts de 196, 0
pour les Bleus de 625, 0

Ce sont les mesures prises par Charpentier. Les expériences s'étant faites à des jours différents pour chaque couleur, les minimums perceptibles n'ont pas de relation établie entre eux pour les différentes couleurs. Toujours est-il facile à constater que les ombres bleues deviennent promptement désaturées et incolores. Aussi le Véronèse donne-t-il à ses Bleus une ombre d'un aspect de Brun de Manganèse.

Un Bleu saturé est nécessairement vigoureux de ton et nous voyons par le tableau précédent que cette saturation suppose un éclairage intense. D'un autre côté, cette saturation ne convient pas plus aux clairs, à cause de la vigueur du ton bleu, qu'aux ombres qui demandent l'incolore, sauf dans le cas où les plis d'une draperie s'éclaireraient mutuellement d'une lumière reflétée.

Nous disons que les draperies bleues vues par l'œil du Véronèse ont des ombres à peu près incolores et d'un brun chaud, tandis que les couleurs chaudes ont des ombres colorées, allant d'un côté au rouge et au violet, et d'un autre côté au vert et au bleu, avec une ligne de démarcation correspondant au Jaune serin 168 qui ne s'irise pas et se rompt en jaune noir. Il existe de même une ligne de démarcation du côté des Bleus-violets qui s'établit environ à la limite de nos couleurs 224 à 232. En deçà de cette limite, les ombres des Bleus ont une tendance au rouge; au delà, les couleurs violettes tendent au bleu. Mais la coloration des ombres est peu marquée n cet endroit.

Nous croyons que l'inhabileté à manier les Bleus tient grandement à l'inobservation de ce fait. Une couleur non irisée devient lourde et vulgaire; mais le Bleu devient complètement faux.

Au sujet des peintres espagnols, nous avons consulté Vanaise qui a bien voulu nous répondre par la lettre suivante que, dans un intérêt général, il nous permettra de reproduire.

« Cher Monsieur De Lescluze,

« J'ai quelque appréhension à répondre à votre question, craignant que les noms scientifiques que vous donnez aux couleurs ne correspondent pas toujours aux noms employés usuellement parmi les peintres. Quoi qu'il en soit, voici ce que j'ose vous avancer.

« J'ai toujours cru remarquer qu'une des raisons pour lesquelles la peinture espagnole n'avait ni la grande riches-

se de couleurs, ni l'exubérante vie des Flamands des grandes époques d'art, était que les ombres dans les tableaux espagnols sont très souvent d'une couleur brune olivâtre, sans les reflets colorés observés chez les Flamands principalement.

« Vélasquez et Ribera que j'ai surtout étudiés, et dont je possède quelques copies d'atelier, n'ont guère de draperies à proprement parler bleues ou vertes ou rouges, toutes ces couleurs sont rompues, plus chaudes chez Ribera, plus froides et grises chez Velasquez. Dans le tableau de Velasquez les lances (la reddition de Bréda), il y a un vert bleu chaud, les ombres sont d'un bleu vert froid violet (ce mot est rayé dans le texte et remplacé par *olivâtre*); puis un bleu plus froid dont l'ombre est plus violacée. Mais ni dans mes études que j'ai ici, ni dans mes souvenirs, il n'y a trace de la richesse de ces reflets colorés que vous avez constatés chez le Véronèse...... »

En ce qui regarde le langage des peintres, nous remarquons le mot *reflet*, généralement employé pour exprimer toute mutation de teinte. Celle-ci peut dépendre de deux causes : l'*irisation des ombres* produite par un moindre degré d'éclairage d'une même lumière blanche; l'autre est le *reflet* proprement dit produit par un éclairage coloré comme est la répercussion de la lumière par une surface teintée.

Quant au terme *rompu*, nous ferons remarquer que le qualificatif *rompu* ne désigne qu'un état accidentel de la couleur, comme le qualificatif *clair*, *vif* ou *saturé* en marque un autre. Rompue ou vive, toute couleur répond à un nombre inscrit dans les 128 couleurs de notre Tablature.

Il est des Impressionnistes qui traitent la feuillée avec une triade rouge, jaune et vert émeraude pur dans les ombres. D'abord les Bleus-verts comme l'émeraude n'ont pas d'ombre d'un vert saturé, mais grises avec une atmosphère violette. Ensuite il reste à dire que nous connaissons des objets Jaunes-citrins dans leurs lumières et Jaunes-verts dans leurs

ombres. Il en est d'autres d'un Jaune d'or dans leurs lumières qui deviennent rouges dans leurs ombres. Mais nous ne connaissons pas d'objets verts qui s'éclairent en rouge, sauf le cas du pointillé vert-rouge qui simulera un jaune.

Quant aux arbres jaunes-bleus, les MM. qui les peignent semblent ignorer que, si le mélange de poudres jaunes et bleues donnent le vert, le mélange optique d'une surface jaune et d'une surface bleue donne le blanc.

III. *page 133*· — Le son musical est un composé de son fondamental et de *theiltönen* Ces derniers sont des modificateurs du timbre et les colorateurs de l'harmonie. Le son fondamental isolé ne constitue pas un son musical, sauf dans le registre des sons aigus et élevés. Il forme une basse détestable, comme on peut trop souvent s'en convaincre dans les jeux d'orgue. C'est en haut qu'il faut placer le son fondamental pur, non au grave.

Une des plus fatales erreurs de la facture du clavier moderne, tant des orgues que des pianos, c'est la recherche d'un timbre égal du haut en bas de l'échelle. Car cette disposition ne se constate ni dans la voix de l'homme, ni dans le timbre d'aucun instrument de l'orchestre. Elle amène une monotonie fatigante.

On retrouve l'image du son fondamental isolé dans la couleur saturée, d'un emploi très rare. Le son riche en *theiltönen* qui seul peut donner la liaison à l'harmonie, trouve son pendant dans la couleur neutre, mordorée ou rompue. Nous venons de dire que la voix et les instruments présentent un accroissement de *theiltönen* dans leurs notes graves. L'échelle des grands maîtres de la peinture présente également un accroissement de neutralité allant dans le sens du Rouge au Bleu et au Violet. Aussi n'y a-t-il que les Vermillons qui conservent leur saturation dans l'emploi.

Par couleur neutre, nous n'entendons pas seulement une couleur noircie par l'ombre. Le Vert bronzé, qui est du Vert

transparent à travers le Rouge, est le meilleur type de la couleur neutre comparée au timbre sonore.

Notre Table d'harmonie indique les meilleurs mélanges à faire pour obtenir une belle neutralité.



ERRATA

Pages	114,	ligne	26.	—	*Au lieu de*	104	*lisez*	140.
„	146,	„	9.	—	„	ultérieur	*lisez*	extérieur.
„	164,	„	24.	—	„	12-57	„	19-57.
„	188,	„	20.	—	„	constituent	„	consistent.



Pour paraître :

LE CADRAN

Réunion synoptique des 128 couleurs. Un curseur articulé indique, dans ses positions successives, les 32 tonalités et les groupes de la table d'harmonie. *Le Cadran* est indispensable à la démonstration en grand d'un cours de coloris.

A travers Serres et Parterres

format de poche

VADE-MECUM DU PROMENEUR.

Ce volume comprendra :

1° La liste des familles botaniques avec le détail complet de leurs espèces déjà sommairement indiquées à la page 174 du présent volume.

2° La table de conjonctions qui aligne les mêmes couleurs des diverses Tonalités. Cette table est donnée à la page 150 de l'édition de 1900.

3° Les 32 couleurs du Dictionnaire-Album.